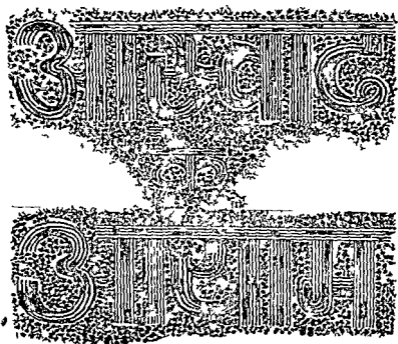


आर्याट चेऽ आयाग



जगतराम एण्ड सन्स



डॉ. शण्वीर शंभ्रा -

लेखक

प्रकाशक
जगतराम एण्ड सन्स
IX/221, मेन रोड गाधीनगर
दिल्ली-110031

प्रथम संस्करण
1989

मूल्य
पचास रुपये

मुद्रक
चोपडा प्रिंटर्स मोहन पाव
नवीन शाहदरा, दिल्ली 110032

AASVAD KE AAYAM

by Dr Ranvir Rangra

Price Rs 50 00

दिवाकर बेटे
की
स्मृति को

सदभिका

रचना प्रक्रिया के दौरान रचनाकार का तो मानस मयन होता ही है, पर रचना को पढ़ते समय पाठक भी भीतर ही भीतर कम नहीं मथा जाता। रचना के माध्यम से जो पाठक तक पहुँचना चाहता है और उसके भीतर जो पहले से ही विद्यमान होता है, उन दोनों का सगम सहज नहीं हो जाता। काफी सघप के बाद खूब गुत्यमगुत्या होने के बाद ही, वे समरस हो पाते हैं। रचना में जो पाठक की ओर आता है उसे पाने और पचाने में, समझने और सभातन में कई बार तो पाठक के समूचे व्यक्तित्व को जूझ जाना पड़ता है। फिर भी, दोनों में मेल बैठ ही जाए, यह जरूरी नहीं।

समझने और सभातने की यह प्रक्रिया रचना को पढ़ कर अलग कर दन पर समाप्त नहीं हो जाती, बल्कि पाठक के चेतन-अवचेतन में वषों चलती रह सकती है। कोई रचना जितनी अधिक गहरी होती है, जितनी अधिक मशकत हाती है, उतनी ही अधिक देर तक वह पाठक के भीतर धर किए रहती है, उसके मन और मस्तिष्क में फँसी-बसी रहती है। किसी भी समय कृति की परिणति पुस्तक के पन्ना में नहीं, पाठक की अपनी कल्पना में होती है। पाठक के मनोजगत में ही वह पूणता प्राप्त करती है तथा नाना रग रूप धारण करती हुई उसके जीवनानुभवों के साथ विभिन्न मीड लेती रहती है। पाठक की अपनी गति प्रगति के साथ, उसकी समझ-झूझ के विकास के साथ, विकसित हाती हुई वह अपन असख्य आयाम खोलती जाती है।

रचना ही पाठक को प्रभावित नहीं करती, पाठक भी उसे प्रभाविन करता है। कट मकते हैं कि रचनाकार हा सजक नहीं होता पाठक भी सजक होता है और आस्वाद के विभिन्न धरातलो पर उसे ग्रहण करते-करते वह मह-मजक के रूप में उसे अपन रग में भी रगता जाता है। जो रचना जितनी अधिक गहरी व्यजना लिए रहती है, उतने ही अधिक रूपों में वह अपने पाठकों तक पहुँचती है और हर पाठक पर अपना और अपने रचयिता का नया रूप खोलती है।

इसी मूल मनन-मन्यन के आसपास भँडरान वाले मेरे कुछ पूर्वप्रकाशित लेख यहाँ सकलित हैं और इसी धारणा को पुष्ट करने वाली कुछ समीक्षाएँ भी । इसमें मेरा प्रयास बस यही रहा है कि रचना और रचनाकारों के प्रति अपन को खुला छोड़ दू तथा मेरी ओर जो आ रहा है उस ग्रहण करते समय मेरी जो सहज प्रतिक्रिया रही है, उसे निश्छलता में व्यक्त करता रहूँ, और इसी वहाँ अपन का टटोलता चलूँ ।

नई दिल्ली
5 मई, 1989

—रणवीर राय

अनुक्रम

लेखन किस लिए, किसके लिए /	9
मौनिकता का मूल मन्त्र /	15
लेखन घग्घा या गोरखघग्घा /	18
आस्वाद के आयाम /	21
पाठकीय पकड /	25
आस्वाद और अनुवाद में कशमकश /	29
प्रनाद का औपन्यासिक चरित्रचित्रण /	35
'जयवधन' की मनोवैज्ञानिकता /	46
अनेय के माध्यम में वात्स्यायन की खोज /	57
अज्ञेय के औपन्यासिक स्वप्न /	67
जादिम सुग्घा के शिलालेख /	75
नारी भुक्ति की अनपेक्षित खोज /	83
अतमन की रत्नमजूपा में बंद दुर्लभ अनुभूतियाँ /	89
प्रेम की आधुनिक परिणति अनासक्ति भोग /	97
'महाममर' का पहला 'वधन' /	104

लेखक किस लिए, किसके लिए

लेखक अपनी रचना के माध्यम से कुछ देता है और पाठक उसे पाता है, यह स्थापना पाठको म से तो लगभग सभी को भाग्य होगी, पर सभी लेखक यह मानन को तैयार नहीं कि रचना उनकी बात दूसरा तक पहुँचाने का माध्यम मात्र है। आज भी ऐसे लेखको की कमी नहीं, जो साहित्य को साधन न मानकर अपने-आप में माध्य मानते हैं। उनका कहना है कि लिखना उनकी मजबूरी है, लिखे बिना उन्हें चैन नहीं पड़ता। लिखने से उन्हें जो सन्तुष्टि मिलती है, वही उनका चरम प्राप्य है, इसलिए उनका लिखना उनके अपने लिए है। अपने अतिरिक्त वह किसी दूसरे के लिए भी हो सके, यह बात उनके गले नहीं उतरती।

ही मकता है कि लेखको के इस कथन के पीछे आलोचना से बचन की भावना काम कर रही हो। पर क्या मानना होगा कि लिखते समय सभी लेखको के सामने पाठक रहना है और साहित्य सृजन में उनका सारा आयास अपनी बात उस तक पहुँचाने के लिए ही होता है? क्या यह नहीं हो सकता कि लिखते समय लेखक अपने भाव जगत में इतना रम जाता हो, कल्पना-चक्षुओं के आगे नात्र रहे भाव चित्रा में इतना खो जाता हो और अनुभूति बिम्बों को शब्दा की भाषा में परिणत करने में उसे इतना सघष करना पड़ता ही कि वह यह सोच ही न सके कि उसका लिखना उसके अतिरिक्त किसी दूसरे के लिए भी हो सकता है? ऐसा लेखक जब यह कहता है कि वह 'स्वात सुखाय' लिखता है, तो वह बनता ही हो, यह जरूरी नहीं।

माना कि साहित्य को सम्प्रेषण का माध्यम मानने से लेखको के इकार करन में कोई बनावट नहीं। पर क्या इसी से यह स्वीकार कर लेना होगा कि उनका लिखना अपने अतिरिक्त किसी दूसरे के लिए है ही नहीं? कलाकारों में एक साहित्यकार ही ऐसा है जो अपनी अनुभूति को शब्दा की भाषा में डालता है, अपने कल्पना बिम्बों को शब्द चित्रों में उपस्थित करता है, जबकि चित्रकार शब्दा की बजाय टेढ़ी-मेढ़ी रेखाओं से काम लेता है और संगीतकार स्वर लहरी में भाषा की उत्पत्ति के बिषय में चाहे-मतभेद हो, इसमें दो मत नहीं हो सकते कि

उसका चरम लक्ष्य संप्रेषण है। इससे कोई इकार नहीं कर सकता कि अपनी बात दूसरो तक पहुँचाने की उत्कट इच्छा ने ही भाषा का जन्म दिया है। साहित्य मूलन के क्षण म स्मृति पट पर उभरत चल आन बाने ममस्त चित्रा तथा भाव विम्बो को रेखा प्रतिरेखा शब्दचित्रो म ढालने के लिए लेखक जो अनथक परिश्रम करता है, उसकी तट मे सम्प्रेषणीयता के सिवा और कौन सा भाव हो सकता है? शब्दो म ढालने से पहले लेखक के कलनाचमूआ के मामले जो चित्र उभर जात है, यदि वे ही उसकी पूण तुष्टि कर सकते होते, तो अभिव्यक्ति के लिए, और वह भी शाब्दिक अभिव्यक्ति के लिए उसके इस घोर परिश्रम की क्या आवश्यकता थी? काव्यात्मक अनुभूति से ही लेखक की सतुष्टि नहीं हो जाती है। उसे तो बल्कि उसकी बेचनी शुरू होती है। धीरे धीरे उस बेचनी को निकाल कर रचना प्रक्रिया के पूरे आनंद को पाने के लिए उस अनुभूति से आगे बढ़कर अभिव्यक्ति तक पहुँचना होता है। लिखते समय या मन म भाव का भाषानुवाद करते समय किसी भी लेखक का पाँच वाक्य लिखकर तीन काट देना और शेष दो के भी शब्दो मे हेर फेर करना, भाषानुकूल भाषा और भाषानुकूल विद्याम ढूढने मे उसका रात रात भर जागकर बिता देना—यह सब अपनी रचना मे संप्रेषणीयता लाने के लिए नहीं, तो और किसलिए है? उसके ऐसा करने से क्या मह नहीं प्रकट हाता कि लेखक के भीतर भी एक पाठक रहता है जो पाठक ही नहीं आलाचक भी हाता है। वह उसकी रचना के एक एक शब्द को तोतकर बहता रहता है नहीं, बात अभी पूरी तरह समझ मे नहीं आयी, इसम और सम्प्रेषणीयता लानी होगी।”

देखा गया है कि जिस कृति को रचकर लेखक को मूलन का सर्वाधिक सुख मिलता है उसे वह अपनी सबश्रेष्ठ कृति मानता है और जिसे वह अपनी सबश्रेष्ठ कृति मानता है, उसकी संप्रेषणीयता सर्वोत्तम होती है। संप्रेषणीयता अभिव्यक्ति का ही दूसरा नाम है और अभिव्यक्ति म किसी दूसरे का भाव गभित है ही। सृष्टि साहित्यिक हो या किसी अन्य प्रकार की, अद्वैत मे मे नहीं, द्वैत म ही सम्भव है। अद्वैत की भाषा ता मौन है। वहाँ संप्रेषण का प्रश्न ही नहीं उठता। गीता के 'आत्म-येवात्मना तुष्ट' म तो किसी दूसरे की अपेक्षा ही नहीं रहती। अपनी अनुभूति को अभिव्यक्ति म ढालकर साहित्यकार मुक्तपुरुष हो जाता है, व्यक्ति की सीमा लाँचकर समष्टि म फन जाता है। इसलिए कहना न होगा कि साहित्यकार जाने या न जाने, माने अथवा न मान, उसका लिखना उसके अपने लिए ही नहीं, दूसरो के लिए भी हाता है। यही से उसके दायित्व की बात उठती है।

कला कला के लिए है या कलाकार के लिए अथवा जीवन और जगत के लिए, युग-युगान्तर से यह विवाद का विषय रहा है और रहेगा। मुझे तो ये तीनों

दृष्टिकोण एक ही जगह पहुँचते दीखते हैं, इनमें कहीं कोई विरोध नहीं दीखता। विरोध सभी उपजना है, जब इनसे से प्रत्येक अपने को पूरा और अन्तिम मान बैठता है। क्या ऐसा नहीं हो सकता—श्रेष्ठ रचनाओं के साथ तो ऐसा होता ही है—कि कोई रचना जब वह रची जा रही हो, तब रचनाकार के आत्मबोध और परम सतोप का निमित्त बनी हो, उसके समापन पर साहित्य समृद्ध हुआ हो और प्रकाश में आने पर उसने जीवन और जगत को नयी दिशा दी हो। साहित्य की प्रत्येक श्रेष्ठ कृति अपने में इन तीनों गुणों को समाहित किए रहती है।

साहित्यकार का जीवन साधना का जीवन है। दीये की भाँति स्वयं जलकर भी वह दूसरों को प्रकाश देना है, जीवन भर ब्यथा में तपकर वह जो पाता है उसे कचन सा निखार कर जगती में लुटा देना है। जीवन और जगत के समस्त बिप को वह अपनी साधना के बल से अमत् कर लेता है। इसीलिए तो गीताकार ने साहित्य साधना को 'बाढ़ मय तप' कहकर उसे आत्मदर्शन का निमित्त माना है। साहित्य रोटी कमाने का साधन भी हो सकता है, यह उसके लिए अचिन्त्य ही रहा। साहित्यिक कति साहित्यकार की सृष्टि होती है और वह होता है उसका स्रष्टा। पर कति और कतिवार में स्रष्टि और स्रष्टा का ही नाता है? क्या ऐसा नहीं हो सकता कि कति को रचने के प्रयत्न में कतिवार स्वयं भी रचा जा रहा हो? जिसे कति को रचना रचता साहित्यकार अपने बाहर से कटकर भीतर से जुड़ जाता है, उसके भीतर का सोया मानव जाग उठता है और वह दूसरों में अपने को खोने और अपने में दूसरों को पान के लिए मचल उठता है, उस कति ने कतिकार का थाड़ा भी न रचा हो, यह कैसे हो सकता है?

रचना प्रक्रिया की भट्टी में पड़ते ही लेखक के जीवन-दर्शन पर, उसकी माय-ताआ और विश्वासा पर चढ़ा कृत्रिमता का मुलम्मा उतरने लगता है, धीरे धीरे उसका वास्तविक रूप निखरने लगता है और वह अपनी आत्मा को पहचानने लगता है। रचना करते समय उसके सामने आपबीती और जगबीती का, अतीत की सफलताओं और विफलताओं का, सवेदनाओं और प्रेरणाओं का एक नया ही अर्थ खुलता है और वह पहले लगाए गए उस अर्थ में कौंसो दूर होता है जो तब उसका जीवन-दर्शन का आधार बना था। रचना करते समय लेखक अलौकिक मुर्य बन जाता है। उस समय वह सामान्य धरातल से इतना ऊँचा उठ जाता है कि धर्म के पाप-पुण्य, शासन के भय प्रलोभन और समाज के विधि निषेध उसके लिए ढोले पड़ जाते हैं। शिक्षा और सस्कारों की लौह शृंखलाएँ भी टूटती जाती हैं। तब उसकी चेतना में बाहर और भीतर के यथार्थों के नय-नये रूप उभरते आते हैं और वह उनमें सत्तुलन बठाता हुआ सत्य के निकट पहुँचता जाता है। रचना उसके लिए आत्मदर्शन का साधन बन जाती है और यह आत्मबोध उसकी अनुभूति और सवेदना में रूपान्तर ला देता है, जीवन और जगत के प्रति बन चुके

उसके दृष्टिकोण में क्रान्ति की चिन्तनगरी लगा देता है।

रचना प्रक्रिया में साहित्यकार की अपराजित आत्मा को खुलकर खेलन का अवसर मिलता है। इसीलिए तो कृति को पूरा कर लेने के पश्चात् कतिवार वही नहीं रहता, जो वह उसे आरम्भ करने से पहले था। यदि वसाही रहता है, उसमें थोड़ा भी स्पातर घटित नहीं होता, तो यह विचारणीय हो जाता है कि रचना-प्रक्रियामें वह मल्यनिष्ठ साहित्यकार अपने को जीवन और जगत के प्रति खुला छोड़कर जीता है और रचना करत समय अपने को भीतर के प्रति बन्द नहीं होने देता; बल्कि अधिकाधिक खोलता जाता है। ऐसा साहित्यकार जो जीवन में पाता है, उसे रचना में ढाल देता है और जो रचना प्रक्रिया में पाता है, उसे जीवन और जगत में लुटा देता है। यह श्रम उसके जीवन को गतिमान और उसकी रचनाओं को जीवित बनाए रखता है, उनमें मतवाद की कट्टरता और पूर्वाग्रह की जड़ता नहीं आन देता और जीवन तथा रचना प्रक्रिया उसके लिए अनन्त प्रयोग बन जाते हैं—रचना प्रक्रिया शायद जीवन से भी अधिक।

आवश्यकता तो इस बात की है कि साहित्यकार सत्यनिष्ठ हो, यानी अपने प्रति सच्चा रह। अपनी रचना के माध्यम से वह वही दे, जो स्वानुभूत हो जो उसका अपना हो, जो उसकी आत्मा की पुकार हो। बहुदारण्योपनिषद् के 'अयमात्मा वाङ्मय' के अनुसार यही सच्चा साहित्य है। 'उत्तररामचरितम' के आरम्भ में 'अमतामात्मन क्लाम' कहकर भवभूति ने भी इसी सत्य का स्वीकारा है।

साहित्यकार अपने प्रति सच्चा हो, इतना ही पर्याप्त नहीं। उस जीवन के प्रति भी सच्चा रहना होगा। जीवन के प्रति सच्चा होना का अर्थ है मुक्त भाव से जीना। जीवन बतराने का नाम नहीं, जीने का नाम है और जीना भी ऐसा, जो मुक्त भाव से हो—अपने का सभी बाहरी और भीतरी चोटों के लिए खुला छोड़कर। आज जो अधिकांश साहित्यकारों की अनुभूति का दिवाला निकल गया दीपता है उनके पाम देन को कुछ रहा ही नहीं है, उसका मुख्य कारण यही है कि आज व जीवन से कतरा कर चलने लगे हैं। अनुभूति के माग में आज सबसे बड़ी अडचन यह है कि इस युग में जीवन जीने का विषय नहीं रहा। जीने की वजाय अब वह समझने और समझाने का विषय बन गया है क्योंकि जीवन को जीने और झेलने की वजाय, उस समझने और समझाने का प्रयास बहुत आसान दीखता है।

आज का सुविधावादी मानव भवसागर में निःशब्द कूदकर अनुभूति रत्ना को निराला लाने की बात नहीं मोच सकता क्योंकि उसमें बड़ा जोखिम है; जान तक से हाथ धोना पड़ सकता है। उसमें अस्तित्व तक के मिट जान का डर है। आज का मानव तो निरापद रास्ता अपनाने का आदी है। वह युद्ध के वेदों में आराम

से बैठ कर काल्पनिक अनुभूति की डोर से इस भवसागर की गहराई नाप लेना चाहता है। सागर की उत्ताल तरंगों बड़े से टकरा कर धड़ उधर विखर जाती हैं, उसे छू तक नहीं पाती। कभी-कभी उज्जती गिरती लहरा की जो बौछार उसे भिगो जाती है, उसे ही वह अपनी अनुभूति मान लेता है। इस प्रवृत्ति से आज जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में बनावट जा गयी है। भला साहित्य ही कैसे अच्छा रह पाता? साहित्य में भी खालिस अनुभूति का ह्रास होने लगा। उसमें बौद्धिकता की मिलावट उत्तरोत्तर बढ़ती गयी और अब स्थिति यहाँ तक पहुँच गयी है कि बौद्धिकता को ही अनुभूति के रूप में पेश किया और माना जाने लगा है। आज बौद्धिक अनुभूति ही सच्ची अनुभूति बन बैठी है।

हमारे यहाँ के साहित्यकारों के भारतीय परम्परा और संस्कृति से कटकर विदेशी साहित्य के अधानुकरण की बात जब भी उठती है, मुझे उसका मूल कारण यही दिखाई देता है कि साहित्य आजकल बहुधा लेखक के चेतन की ही उपज हो गया है। वह साहित्यकार के भीतर की अतल गहराइयाँ से नहीं निकलता, बल्कि आरोपित ज्ञान की उस ऊँची सतह से ही बन आता है, जो उसके व्यक्तित्व पर कोई के समान जम कर उसके भीतर की लहराती हुई तरल मानसिकता का उसके लिए अप्राप्य बना देती है। रचना प्रक्रिया में साहित्यकार यदि अपनी भीतरी गहराइयों में नहीं उतरता तो बहुत सम्भव है कि रचना में उसका अपना बहुत कम आ पाए, और उसमें उन सब सामयिक प्रभावों को मिलावट प्रचुर मात्रा में हो, जो कुछ ही समय पहले उसने ग्रहण किए हैं और अभी तक उसके व्यक्तित्व में छप नहीं पाए हैं। ऐसी स्थिति में यह भी हो सकता है कि वह दूसरों की अनुभूतियों पर, उनके विचारा और विश्वासों पर अपना लेवल लगाकर प्रस्तुत कर दे। यह जरूरी नहीं कि वह यह सब जानबूझकर ही कर रहा हो। होता यह है कि उसकी मानसिकता पर शिक्षा-दीक्षा, पठन-पाठन, मनन चिन्तन आदि के आरोपित ज्ञान की कानों की इतनी मोटी तह जम जाती है कि वह उसी में उलझकर रह जाता है उसे वैध कर अपने भीतर ठाठें मार रहे उस अथाह पारावार तक नहीं पहुँच पाता, जो सौ फीसदी उसका अपना है, जिसकी प्रत्येक बूंद में उसका समूचा व्यक्तित्व प्रतिबिम्बित है।

दाशनिक् की तरह साहित्यकार भी जब बुद्धि की डार पकड़, गहराई में उतरने लगता है तो सब कुछ के आम प्रश्नचिह्न लगाता जगाता ऐसी स्थिति में पहुँच जाता है, जहाँ किसी में भी उसकी आस्था नहीं रहती और वह नाम्निक्-तुल्य हो जाता है। यदि वह उस स्थिति को अंतिम स्थिति मानकर बही रुक जाए और वहाँ से अपने निष्कर्ष बाँटने लगे, यानी उस स्थिति से जिसमें उसने पाया कुछ नहीं खोया ही खोया है, तो वह जो भी देगा वह नकारात्मक होगा। उस नकारात्मक की प्रतिश्रिया भी नकारात्मक होगी जो अनेक वाद विवादों को

जन्म देगी। उससे हज़ारा बखेडे खड़े होंगे। पर यदि वह उस नकारात्मक स्थिति में न उलझा रहकर और गहरे उतर जाता है, तो एक-एक करके सभी प्रश्नों का उत्तर मिलता जाता है, धीरे धीरे उसकी जिज्ञासाएँ शांत होती जाती हैं और उसके सामने बाहरी और भीतरी यथाथताओं के जा नये अर्थ खुलते हैं, उनसे उसकी सारी अनास्था पिघलकर आस्था में बदल जाती है। आस्था की इस स्थिति में वह जो देना है वह पाठक पर चाबुक की तरह नहीं पड़ता, बल्कि उसके आत्म-जट पर मरहम का काम करता है, उसकी पराजित आत्मा को घल दकर उसे जीवन को जीन और झेलने के लिए तैयार करता है। ऐसे साहित्य को पढ़ने से दग्गता है, मानो उसके माध्यम से एक आत्मा दूसरी आत्मा के सम्पर्क में आ रही हो।

लाख चेष्टा करन पर भी साहित्यकार आज जो अपन भीतर गहरा नहीं उतर पा रहा है, उसका मुख्य कारण है—साहित्य मजन का व्यवसाय बन जाना। लखन-व्यवसाय के बढ़ते हुए प्रभाव तथा माग और उत्पादन के चक्कर में साहित्यकार से 'स्वात सुवाय' की सुविधा भी छीन ली है। आज के आर्थिक युग में यह जानना बड़ा रोचक होगा कि किसी साहित्यकार को अधिक् सुख अपनी रचना के सृजन से मिला था या उसके पारिश्चमिक से खरीदी रगीनिया से। आर्थिक मूल्यो न आज साहित्यकार की आस्था को हिला दिया है, उसके आत्म विश्वास को झँझोड़ दिया है। धन के पिशाच ने उसकी आत्मा को जकड़ लिया है।

आज के लेखक को धन के पिशाच से मुक्ति पानी है और अपने प्रति उमुक्त होना है बाहर से सिमट कर भीतर के प्रति भी खुलना है। सजीवनी की सच्ची खोज कोलम्बस की ही नहीं यूलिसिस की यात्रा के समान भी है यानी वह बाहर ही नहीं, अपने भीतर भी होती है। मनुष्य जब जन्म लेता है तो वह अपने से बाहर हाना है। जीने का अर्थ है अपने को पाना और अपने को पाने का अर्थ है, सही माना में जीना। जो अपने को पाए बिना दूसरा को देने का—जीवन में या साहित्य में—डाग रचता है वह दूसरा को तो क्या अपने को ही धोखा देता है। लेखक का सन्म पहला और सबसे बड़ा दायित्व अपने प्रति है। जो अपने प्रति ही दायित्व नहीं समझता, उससे दूसरा को निराशा के सिवा और क्या मिन सकता है ?

मौलिकता का मूल मन्त्र

मौलिक लेखन के लिए सीखना कुछ भी नहीं होता, पहले के सीखे को केवल अनसीखा करना होता है। मौलिक लेखक बनने के लिए जानना कुछ भी नहीं होता, पहले की सारी जानकारी को भूलना भर होता है।

आज के लेखको का मन उन पुरानी धूलभरी पाड़ुलिपिया की तरह है, जिन पर धमगुरुओं ने इधर उधर का बहुत कुछ लिखा हुआ है। उनमें निहित सही अर्थ को पाना हो, तो उनके ऊपर-नीचे की उल्टी-सीधी लिखावट को और उस सब कुछ को खुरच डालना होगा, जिसने उसे ढँक रखा है। मानव-मन ऐसे विचारों को लेकर आता है, जो सुंदर ही नहीं, नये और मौलिक भी होते हैं। प्रत्येक मनुष्य के मन में ससार की नये सिरों से और अपने ही ढंग से सृष्टि होती है, पर अनुभूति और शिक्षा उस पर व्यर्थ का कूड़ा-करकट जमा करके उसे पूरी तरह ढँक देती है।

जिस आदमी ने सेब कभी नहीं खाया, सदा सेब की बटनी ही देखी है और वही खायी है, वह सेब की सुंदरता को क्या जाने? जिसने गुलाब का इत्र ही सूंघा है, फूल कभी नहीं देखा, वह फूल की मनमोहकता को भला कभी समझेगा? विज्ञान की कृपा से हमें जो कुछ मिलता है, वह भी ऐसा ही होता है, यानी अपने अनली रूप से कोसा दूर। विज्ञान से ही क्या? वह सब जो हम सीधे इंद्रियों की अपक्षा मन के माध्यम से ग्रहण करते हैं, वह भी विकृत रूप में ही मिलता है। वह हमारे सामने रूप बदलकर बना-बनाया ही आता है। उसे यथाथ रूप में हम देख ही नहीं पाते।

चित्तन मनन ऐसी रसोई है जहाँ सब सत्वों को तोड़-भरोडकर काट-पीटकर उनमें अपने स्वाद के अनुसार मसाला भरकर तल लिया जाता है। यही बात उन पुस्तकों के विषय में भी कही जा सकती है, जो दार्शनिक होती हैं। ऐसी पुस्तकों की कमी नहीं। किन्तु आज हम जरूरत अदाशानिक पुस्तकों की हैं—ऐसी पुस्तकों की, जिनमें तत्त्व अधिक् हों और विचार कम, जो जीवन और जगत का उधार कर रख दें, न कि उस अपने रंग में रंग कर प्रस्तुत करें।

नये और मौलिक विचार एकात में आते हैं, पर एकात वहाँ से और कैसे आए? आप लोगों की भीड़ भाड़ से दूर भाग सकते हैं, पर तब आप अपने का पुस्तकों से घिरा पाएँगे। किताबी ज्ञान के बोलाहल से आप कैसे बच पाएँगे? शिक्षा ने आपके भीतर जो रूढ़ परम्परागत विचार भर रखे हैं, उन्हें आप मन में कैसे निकाल सकेंगे? शिक्षा के कोहरे ने आपके मन पर जो आवरण डाल रखा है, उससे आप कैसे मुक्त हो सकेंगे? आत्म ज्ञान की सबसे बढ़िया और सच्ची तरकीब है, अपने को अज्ञ या नादान बनाना। अपने को अन बना लेने की कला जितनी उपयोगी है, उतनी ही दुर्लभ भी है। तभी ता करोड़ लेखकों में मुश्किल में हजार विचारक मिलेंगे और हजार विचारकों में शायद एक ही मौलिक आत्मचितक होगा। आज के अधिकांश लेखक तो लपटी के समान हैं, जो जिस बर्तन में भर दी जाए, उसी का आकार ग्रहण कर लेती है। ये लोग जैसी रचना पढ़ते हैं अपने ऊपर वैसे ही विचार ओढ़ लेते हैं। जिस विचारधारा के सम्पर्क में आते हैं, उसी के हो लेते हैं।

मन एक ऐसी नदी है, जिसके दोनों किनारे पर हजारों लोग रहते हैं और कपड़े लुत्ते धोकर उसे गिरतर गदता करते रहते हैं। मनोबल उपाजित किया जा सकता है बढ़ाया भी जा सकता है और साध्या भी जा सकता है। पर ऐसे बल का क्या लाभ, यदि उसे प्रयोग में लाने का साहस न हो?

जनमत का डर सरकार के प्रतिबन्ध से भी बड़ा होता है। अधिकांश लेखक जैसे हैं उससे अच्छे इसलिए नहीं हो पाते कि उनके पास विचार तो हैं, पर उन विचारों को व्यक्त करने के लिए चरित्रबल नहीं होता। उनकी यह कमजारी क्षुद्रता से उपजती है। वे अपने साथी लेखकों से आगे निकल जाना चाहते हैं। पर किसी से आगे बढ़ना हो, तो आपका उसी का भाग अपनाना पड़ता है। किसी को पकड़ने के लिए उसी के रास्ते पर चलना होता है। अच्छे और सामान्य लेखकों में जा इतना अधिक साम्य मिलता है उसका यही कारण है कि अच्छा लेखक होता तो सामान्य लेखकों जैसा ही है, पर उनसे थोड़ा बड़ा होता है। वह जाता तो उन्हीं की दिशा में है पर उनसे थोड़ा आगे निकल जाता है। ऐसी स्थिति में मौलिकता कहाँ से आए?

मौलिक लेखक बनने के लिए अत करण की आवाज को सुनना होता है न कि मसाले के बोलाहल को। यही नहीं वहाँ से जा कुछ पामा है या सुना है उस घुलआम देने की हिम्मत बाँधनी हाती है। समस्त प्रतिभा का मूम है सहृदयता। लाग महृदय बने तो प्रतिभावान अपने-आप बन जाएँगे।

अदि आप भीतर की आवाज सुनना चाहते हो तो यह स'कीव आजमा कर देखें बागडों की एक मो'गी गड्ढी में गवा लें और कुछ दिन लगातार वह सब लिखते रहें जा आपने मन में आए। ध्यान रहे कि छल या लिखावे की भावना

आपको छू तक न पाए। जो कुछ भी आपके मन में आए, लिखते चले जाएँ। चाहे वह कितना ही बेहूदा हो। अपने बारे में, दुनिया के बारे में, अपनी पत्नी के बारे में, अपने बाँस के बारे में, रात में खापी जलेबियों के बारे में, उन्हें बनाने वाले हलवाई के बारे में या दूसरे ग्राहकों के बारे में—आपके मन में सगत-असगत जो भी आता जाए, उसे लिखते चले जाएँ। जब मन में किसी के बारे में कुछ भी न आ रहा हो तो यही लिख दें कि मन में कोई विचार ही नहीं आ रहा। लिखू क्या खाक ?

कुछ ही दिनों में आपको यह जानकर आश्चर्य हागा कि आपके भीतर अनोखे अनसुने और मौलिक विचारों का बहुत बड़ा खजाना छिपा पड़ा है और उसकी चाबी अब आपके हाथ लग गयी है।

(जमन लेखक लुडविग बोन के सन 1823 में प्रकाशितलेख के अंग्रेजी-अनुवाद द आट आफ बिस्किंग एन ऑरिजिनल राइटिंग इन थ्री डेज' पर आधारित)

लेखन धन्धा या गोरखधन्धा

साहित्य-सजना अब वाङ्मयतप¹ के आकाश से उतरकर व्यवसाय की धरती पर आ टिकी है और बड़ी दृढ़ता से इस आधार को पकड़ रही है। उसकी यह यात्रा जितनी विचित्र है, उतनी ही उद्बोधक भी।

शायद ही कोई ऐसा लेखक होगा जो दिन-भर लिखने-पढ़ने में लगा रहता हो। कुशल और सिद्ध लेखक भी दिन में अधिक-से-अधिक चार पाँच घण्टे लेखन पठन का काम कर पाते हैं और शेष समय में वे चाहें तो कोई दूसरा काम कर सकते हैं। फिर भी प्रायः सभी श्रेष्ठ साहित्यकार इस विषय में एकमत हैं कि साहित्य-साधना पूरे दिन का काम है, इसके साथ कोई धंधा नहीं चल सकता। उससे स्थायी महत्त्व के साहित्य की रचना में बाधा पड़ती है, भले ही वास्तविक रचना काय में या तत्सम्बन्धी चिन्तन मनन और पठन-पाठन में कम समय ही लगता हो और शेष समय खाली रहता हो।

लेखन को पूरे दिन की चर्या बना लेने के बाद साहित्यकार उसे अपनी आजीविका का आधार बनाने के लिए मजबूर हो जाता है। उनकी बात अलग है जिनके बाप दादा इतनी सम्पत्ति छोड़ गए हैं कि उन्हें खाने-कमाने की चिन्ता न सताए या जो किसी भी अवस्था में रहकर साहित्य-साधना में रम सकें। पर आज के युग में ऐसे साहित्यकार दुर्लभ ही होंगे।

लेखन को आजीविका का एकमात्र आधार बना लेने पर दर या सवेर उसे व्यवसाय का रूप देना ही पड़ता है अन्यथा लेखक के सामने ऐसी स्थिति आ सकती है कि वह सारा समय और पूरी शक्ति लगाकर रचना पर-रचना करता चला जाए पर उससे आर्थिक उपलब्धि इतनी भी न हो कि अपना और परिवार का पेट भर सके। आज जब आर्थिक सम्पन्नता जीवन का सबसे बड़ा बरदान और धन का अभाव जीवन का सबसे बड़ा अभिशाप बन गया है तथा पैसा शील,

1 अनङ्गकर वाक्य सत्य प्रियहित च यत।

स्वाध्यायाध्ययन च व वाङ्मयतप उच्यते ॥

शक्ति और सौंदर्य से लेकर ज्ञान, विज्ञान और प्रतिभा तक का प्रतीक बन बैठा है, लेखक अथ के भाव-अभाव के ऊपर उठकर कोरे यश के सहारे लेखनी चलाता जाए, यह कैसे हो सकता है ?

लेखक साहित्य-निर्माण की व्यवसाय के तरीके से चलाता है तो उसके भाग्य में सबसे बड़ा प्रलाभन आता है साहित्यकार की बजाय पत्रकार बनने का, क्योंकि साहित्य सजना से इतनी आय नहीं होती कि दैनिक आवश्यकताओं की पूर्ति हो सके और इनकी पूर्ति के लिए उसे 'ऑर्डर' पर जो हलका फुलका सामयिक साहित्य रचना पड़ता है वह पत्र-पत्रिकाओं में ही खप सकता है। पत्र पत्रिकाओं में खप सकने वाला यह साहित्य उसे स्थायी महत्त्व के सजनात्मक साहित्य की अपेक्षा वही अधिक आर्थिक लाभ पहुँचाता है। अतः इस बात की सम्भावना निरन्तर बढ़ती जाती है कि बाहरी दबावों के वशीभूत होकर लेखक सामयिक महत्त्व के लेखन की ओर अधिकाधिक झुकता चला जाए और व्यावसायिक प्रतिस्पर्द्धा से प्रेरित होकर ऐसे-ऐसे हथकण्डे अपनाने पर उतारू हा जाए जिनका साहित्य से दूर का भी सम्बन्ध नहीं।

लेखक की इस दुलमुल मानसिकता को भाप, सत्ता और धन के गठबन्धनों ने सरक्षण का दम भरते हुए उसके आगे पुरस्कार और पुस्तक-खरीद जैसे अनेक चार डालकर उसे अपनी धुरी से हिलाने का चक्कर चला दिया है। फलस्वरूप वह सघष का जोखिम भरा रास्ता छोड़, सुख-सुविधा की भूलभुलैया में खोते लगा है, अपने पाँव पर सड़े होने की कोशिश छोड़, तरह-तरह की बैसाखियों को लपक लेने लगा है। सत्ता और सेठ का आश्रय पाने के लिए लेखकों में गलाकाट प्रतिस्पर्द्धा छिड़ गई है और साहित्य बेचारा नगण्य हो गया है।

इतिहास इस सत्य का साक्षी है कि साहित्यकार ने जब भी किसी प्रकार का आश्रय स्वीकार किया है, उसकी यही परिणति हुई है—उसका स्वस्थ और स्वतंत्र विकास अवरूढ़ हुआ है और समझौते के जाल में फँसकर वह निर्वीर्य हो गया है। बातचीत के दौरान एक बार मैंने गुप्तबन्धु सियारामशरणजी से लेखकों की इस दशा के बारे में उनकी राय पूछी तो अपना सहज शत स्वभाव छोड़, वे उत्तेजित होकर बोले, 'राज्याश्रय ही क्या, किसी भी प्रकार का आश्रय—स्वाश्रय को छोड़कर—मैं साहित्यकार के लिए हानिकारक मानता हूँ। नये-नये रूपों में साहित्यकार जो अपने 'ट्रेड यूनियन' बना रहा है, उन्हें भी मैं पसन्द नहीं करता। साहित्यकार जब अपनी रक्षा के लिए गुहार करने लगता है तो इससे बढ़कर अशोभन और कुछ नहीं हाता।'

सत्ता और सेठ की छत्रछाया में साहित्य के कदम आज बड़ी तेजी से बढ़ रहे हैं। प्रकाशकों और उनके प्रकाशनों की संख्या कई गुणा बढ़ गई है। पुस्तकों की बिक्री में भी असाधारण वृद्धि हुई है। पर क्या अच्छी पुस्तक और प्रबुद्ध पाठकों

कौ सख्या भी उसी अनुपात में बढ़ी है ? क्या साहित्यकार की दृग्मगाती आस्था में भी कुछ दृढ़ता आई है ?

पैसे की चकाचौंध में जब आज अनेक प्रतिभाएँ भटक चली हैं और व्यय की पतरवाजी में शक्ति गँवाकर कुण्ठित हो रही हैं, 'एष प्रश्न बार-बार कौंध जाता है कि साहित्य के क्षेत्र में साधना और व्यवसाय दोनों एष साथ चल सकते हैं कि नहीं ? चल सकते हैं तो कहाँ तक और कैसे ? इन दो परस्पर विरोधी प्रवृत्तियों में सामंजस्य बठाएँ भी तो कैसे ? कहीं ऐसा न हो कि व्यवसाय की बाढ़ में साहित्यकार पूरी तरह बह जाए और कालजयी साहित्य रचने के उसके सारे सपने टूट कर बिखर जाएँ ।



आस्वाद के आयाम

साहित्यकार साहित्य का स्रष्टा है और पाठक है उसका आस्वादक। साहित्यिक कृति दोनों के बीच सेतु बाँध कर उन्हें जोड़ देती है। वह सफल सेतु तभी बन सकती है यदि उस पर मवार होकर लेखक का मन्तव्य, उसका कथ्य, पाठक तक निवृद्ध और अविकल रूप से पहुँच सके। साहित्य सजन के दौरान लेखक का सारा आभास जाने अजाने अपने पार उतर कर किसी दूसरे तक पहुँचाने के लिए होता है, वह दूसरा चाहे उसके अपन भीतर बैठा वह अकेला पाठक ही हो जा उसकी प्रत्येक रचना का पहला पाठक होता है। यही ने सप्रेषण की बात उठनी है।

साहित्य की सप्रेषणीयता को स्वीकार कर लेने पर पाठक की बात उठती है, सप्रेषणीयता में पाठक का भाव निहित है ही। पाठक की सफलता इसमें है कि वह रचना में से वह सब पा ले जो लेखक ने उसमें ढाल रखा है, उसके लिए अप्राप्य कुछ भी न रहे। साहित्यकार अपने साहित्य-जगत् का स्रष्टा है। उस जगत् के पेड़-पौधों नदी-नालो से लेकर उस जगत में विचरन वाले सुख दुःख के उपभोक्ता पात्रों तक की रचने वाला भी वही है। स्रष्टा होने के नाते वह अपने पात्रों की नस-नस से परिचित होता है, उन्हें बाहर और भीतर दोनों तरफ से पूरी तरह जानता है। वह अपने पात्रों का स्रष्टा तो है ही उनका कहानी कहन वाला 'नरेटर' भी वही है। स्रष्टा और नरेटर दोनों के गुणा का उसमें समाहार हो जाने से वह स्रष्टा से भी अधिक समथ हो जाता है। सिद्धान्तत उस अपनी अनुभूति की पूर्णाभिव्यक्ति करने में सफल होना चाहिए और पाठक यदि पूरे मनायोग से पढ़ता है तो कृति के माध्यम से उस वह सब कुछ मिल जाना चाहिए जिसे लेखक उस तक पहुँचाना चाहता है या जिसे उसने कृति में ढाल रखा है। दूसरे शब्दों में, पढ़ते-पढ़ते पाठक की कल्पना में-पात्र और उसकी परिस्थिति का इवह वही स्वरूप उभरता आना चाहिए जो लिखते समय लेखक की कल्पना में था। ऐसा हो सकना 'तो चाहिए, पर हा नहीं पाता, भला क्या ?

साहित्यकार-सप्रेषण है; साहित्य-विध है 'ट्रांसमिटर' और पाठक । १५

है। लेखक जो कहता है वह पाठक तक हू-हू तभी पहुँच सकता है यदि ये तीनों— यानी संप्रेषक द्राममिटर और गिमीवर—एक साथ निर्दोष काम करते रहें, इनमें कभी कोई दोष न घुम पाए। पर इन तीनों का निरन्तर निर्दोष बने रहना अत्यंत कठिन है। कुछ क्षण ही वे एक साथ ठीक ठीक चल पाते हैं कि किसी एक दो या तीनों में कोई दोष घुम आता है, संप्रेषणीयता में गड़बड़ पड़ जाती है और चित्र विकृत होने लगते हैं। यह गड़बड़ तीन कारणों से हो सकती है। 1) हो सकता है कि लिखत समय लेखक स्वयं ही स्पष्ट न हो पाया हो, जो चित्र वह खींचना चाहता है उसकी कल्पना में वह धुंधला ही रहा हो, पर फिर भी किसी कारणवश उसे लिखना पड़ रहा हो। यह भी हो सकता है कि लिखत समय उसकी कल्पना में जो चित्र उभरे हैं, वे तो स्पष्ट हों, पर उनकी गहन अनुभूति का भार ढाँटे ढाँटे किसी बीहड़ स्थल पर उसकी अभिव्यक्ति लड़खड़ा गई हो। या यह हो सकता है कि लेखक की अनुभूति और अभिव्यक्ति में ता ठीक-ठीक ताल-मेल चल रहा हो, पर पाठक ग्रहण करने की मन-स्थिति में न हो, उसके बाहर या भीतर खलबली मची हो। या यों कहें कि संप्रेषक और पारंपरण यंत्र तो ठीक चल रहे हों पर गहीता में दोष घुम आया हो। संप्रेषण प्रक्रिया के पहले दो अंगों अर्थात् अनुभूति और अभिव्यक्ति तक तो लेखक की पहुँच है और वह उन्हें निर्दोष बनाए रखने के लिए प्रयत्नशील रह सकता है और रहता भी है, पर तीसरे यानी पाठक पर उसका कोई बस नहीं चलाता। उसे निर्विकार बनाने में वह कुछ भी नहीं कर सकता।

साहित्य सज्जन की तरह साहित्यास्वादन के लिए भी अत्यन्त आवश्यक है कि उस समय पाठक के सभी भीतरी तनाव ढीले पड़ जाएँ और यदि शारीरिक नहीं तो कम से कम मन से वह पूरी तरह शांत हो। मानसिक तनाव में ग्रहण किया हुआ साहित्य विकृत हो जाता है, अपने मूल रूप से बहुत दूर हट जाता है। इसीलिए, दादी नानी की कहानी तभी आरम्भ हुआ करती है जब बच्चे खाट पर लेट जाते हैं और उनके शारीरिक और मानसिक तनाव ढीले पड़ जाते हैं। रसिक जन जानते हैं कि साहित्य के आस्वादन के लिए सर्वोत्तम समय रात को सोने से पहले का होता है। रात का समय साहित्यास्वादन के लिए सर्वोत्तम इसलिए होता है कि दिन भर के सघप के बाद आराम पाकर शरीर के सब तनाव ढीले पड़ जाते हैं लगातार कई घण्टा के कठोर नियंत्रण से ऊबकर चेतन भी टूला पड़ने लगता है और मन का विमान जीवन के कट्टे यथाय की भूमि से उड़ान भरकर कल्पना लोक में विचरना चाहता है। साहित्य उसे वांछित कल्पना-लोक प्रदान करता है। जो कुछ वह वस्तुजगत में होता देखना चाहता है उसे साहित्य-वृत्ति में होता देखकर और जो वह स्वयं करना चाहते हुए भी नहीं कर पाता उस उपवास या कहानी के पात्रों को करता देख उसे सन्ताप मिलता है। दिन भर की

चोटो से घायल उसके बह पर साहित्य मरहम का काम करता है।

तनाव की स्थिति में पढा गया साहित्य पूरी तरह समझ में नहीं आता, इसकी अपेक्षा यह कहना अधिक ठीक होगा कि तनाव की स्थिति में हमारी समझ में साहित्य-कृति का जो रूप उभरता है वह उसके वास्तविक रूप से कोसों दूर होता है। किसी परीक्षा की तैयारी के लिए पुस्तकालय से या किसी मित्र से कुछ दिना के लिए माँगकर पढी हुई पुस्तक, रिव्यू के लिए तकादे पर-तकादे आने पर तीन दिन में पढा गया सौ पृष्ठ का उप-यास या किसी 'विज्ञानेस' मीटिंग से पहले प्रतीक्षा भवन में बैठकर पढी गई कहानी जब हम कभी अवकाश पाकर पूरी तरह आराम में पढते हैं तो हमारे सामने उसका एक नया स्वरूप उभरता है, एक नया अर्थ खुलता है और हमें पहले लगाए गए अपने अर्थ की मूखता पर आश्चर्य हाता है। कई बार तो ऐसा लगता है मानो पहले पढी हुई नहीं, बल्कि एकदम नई पुस्तक पढ रहे हों।

किसी साहित्य-कृति को ठीक-ठीक समझने के लिए, उसमें निहित भाव और अर्थ को पाने के लिए, यह भी जरूरी है कि पाठक पूरा नहीं तो एक सीमा तक आवेगों और मवेदनाओं के भार से मुक्त हो, दबाव की स्थिति में पाठक कृति के संप्रेष्य अर्थ को या तो ग्रहण ही नहीं कर पाता, आयासपूर्वक ग्रहण करता भी है तो परिस्थिति के अनुरूप विकृत करके ही जिससे कि उस अवस्था का उद्दीपन हो सके। मानिए, रात को कामासक्ति की अवस्था में एक व्यक्ति उपन्यास लेकर बठा है। वह उसमें खो जाना चाहता है पर दोपहर में देसे 'मेटिनी शो' की नायिका बार-बार उसकी स्मृति में उभरकर अपन आकषक हाव भाव दिखा, उसे उकसाती हुई लुप्त हो जाती है। वह न उप-यास की नायिका को पकड़ पाता है और न उस शो की नायिका को ही। और यदि वह उप-यास जिसमें वह खो जाने का प्रयत्न कर रहा है यशपाल का 'मनुष्य के रूप' या डी० एच० लारेंस का 'लेडी चटर्बीज लवर' हो और वह अश्लील कहे जाने वाले दृश्यों तक पहुँच चुका हो तो बहुत सम्भव है कि वह इन दृश्यों के ऊपरी रूमानी वातावरण से अपनी कामाग्नि को ही प्रज्वलित करता रहे और उनकी तरह में पूजावाद के प्रति जो तीखा व्यंग्य निहित है उस तक न पहुँच पाए। यह भी हो सकता है कि जब तक उसे स्वस्थ मन से इन उप-यासों को पढने का अवसर न मिले, वह इन्हें कामाद्दीपक अश्लील रचनाएँ ही मानता रहे।

अपराध भावना से पीड़ित पाठक भी किसी साहित्य-कृति को पूरी तरह नहीं पा सकता। जरा कल्पना कीजिए उस युवती की जिसके मन पर बचपन से ही ये सन्सार पडे हैं कि लडकियों को उप-यास नहीं पढने चाहिए। वे गंढे और अश्लील होत हैं, उन्हें पढने से लडके लडकियाँ बिगड जाते हैं। ऐसी लडकी यदि किवाड बन्द करके खोला का उप-यास 'नाना' पढ रही हो और अपने कमरे के पास से

गुजरते हुए लोग। की।पग ध्वनि।सुनकर पुस्तक को बंद करके बार-बार इस डर से तर्किए के नीचे छुपा लेती हो कि वहीं कोई उस बुलाने न आया हो, ता उमन कृति को जिस रूप में ग्रहण किया होगा उसकी कल्पना सहज ही की जा सकती है। ऐसा पाठक जो पहले स ही कृति को अश्लील, अत निषिद्ध, मानकर पढ़ता है और वह भी अपराध भावता के अधीन, वह उसम म कामोद्दीपक भावा के अतिरिक्त और भी कुछ पा सकेगा, इसमें सन्देह है। अपने उपयास म जोला न पूजीवादी युग की कामुकता की जा पाल खोली है और नाना के रूप म शोषित नारी की भ्रमकारी प्रतिशोधाग्नि के जिस प्रचण्ड रूप का चित्रण किया है, एसा पाठक उस तक शायद ही पहुँच पाए।

इस तरह की अनेक स्थितियाँ हो सकती हैं जब पाठक ग्रहण करने की नहीं स्थिति में नहीं होता और लेखक तथा कृति के निर्दोष होते हुए भी, अपनी भीतरी गडबड के कारण वह कृति व वास्तविक स्वरूप को नहीं पकड़ पाता। पर जहाँ लेखक और पाठक के जीवन-दशन म, जीवन और जगत के प्रति उनकी धारणाओं म आकाश-माताल का अंतर हो वहाँ रचना को स्वस्थ मन से पढ़ने और पढ़ कर समझने की लाख चेष्टा करने पर भी पाठक शायद ही उस पूरी तरह पा सकेगा। ऐसा पाठक रचना को उसके मूलरूप म, उसे विशेष विकृत किए बिना, पा सकेगा, इसमें सन्देह है। क्या ऐसा नहीं हो सकता कि ऐसे पाठक की अपनी मायताएँ पग-पग पर उसके और कृति के बीच म अडकर कृति म उसका सापुण्य स्थापित हान में बाधा डालती रहें? जैसे-द्र के उपयास 'सुनीता' या 'सुखदा' की अनेक तथा अनेक के शेर 'एक जीवनी' और 'नदी के द्वीप' को जैन-द्र कथा और कितना पा सके होगे, यदि यह जाना जा सके ता इस दृष्टि से बहुत ही महत्त्वपूर्ण होगा।

कोई पाठक कोरा पाठक ही नहीं होता, वह स्रष्टा भी होता है। स्रष्टा लेखक ही नहीं, पाठक भी है। कृति से उसे जो कुछ मिलता है उसके आधार पर और कृति द्वारा उद्दीप्त सहस्मृतियों के आधार पर वह पुस्तक पढ़त-पढ़ते अपना ही एक ससार रचता जाता है जो कृति के ससार से भिन्न हाता है और पढ़कर पुस्तक अलग कर देने पर भी उसके पास बना रहता है। बाद में जब कभी पुस्तक पर चर्चा छिड़ती है तो यही ससार उसके स्मृति-पट पर उभर आता है और आलोचना का आधार बनता है। पाठक की कल्पना म विद्यमान यह ससार जो आस्वाद का आधार बनता है, कृति के ससार से भिन्न होता है—यह भिन्नता चाहे थोड़ी हो या बहुत, पर होती जरूर है। यह भिन्नता आस्वाद के अनन्त आयामों को जन्म देती है।

पाठकीय पकड़

रचना प्रक्रिया के दौरान कृतिकार का तो मानस-मथन होता ही है, पर कृति को पढते समय पाठक भी भीतर ही भीतर कम नहीं मथा जाता। कृति के माध्यम से जा पाठक तक पहुँचना चाहता है और उसके भीतर जो पहले से ही विद्यमान होता है, उन दोनों का सगम सहज नहीं हो जाता। कृति में से जो पाठक की ओर आता है उसे पाने और पचाने में, समझने और समालने में, कई बार तो पाठक के समूचे व्यक्तित्व को जूझ जाना पड़ता है।

समझने और समालने की यह प्रक्रिया कृति को पढकर अलग कर देन पर समाप्त नहीं हो जाती, बल्कि पाठक के चेतन-अवचेतन में वर्षों चलती रहती है। कोई रचना जितनी अधिक सशक्त हाती है, उतनी ही अधिक देर तक वह पाठक के भीतर घर किए रहती है, उसके मन और मस्तिष्क में बसी रहती है। किसी भी कृति की परिणति पुस्तक के पन्नों में नहीं हाती, बल्कि पाठक की अपनी रूपना में होती है। उसके मनोजगत में ही वह पूणता प्राप्त करती है तथा नाना रूप धारण करती हुई उसके जीवनानुभवों के साथ विभिन्न मोड लेती रहती है। पाठक की अपनी समझ के विकास के साथ वह भी विकसित होती हुई अपने अनेक आयाम खोलती जाती है। यह बात निष्कपहीन रचनाओं पर, निष्कपहीन कहानियों पर विशेष रूप से लागू होती है।

उदाहरणार्थ, जैनेन्द्र की 'तत्सत' नामक कहानी को लें, जिसकी गिनती हिन्दी की श्रेष्ठ कहानियाँ में होती है। आकार में यह कहानी छोटी है, पर है बहुत गहरी। इसके माध्यम से लेखक किसी गहन सत्य को उद्घाटित करता प्रतीत होता है। पर यह सत्य क्या है, यह साफ-साफ पकड़ में नहीं आता, क्योंकि उसका अन्त सूक्ष्म एवं व्यजनात्मक है और लेखक उसे किसी ठोस निष्कप पर नहीं पहुँचाता।

कहानी बस इतनी ही है कि दो शिकारी एक गहन वन में पहुँचे और एक बड़े बटवक्ष की छाँह तले बैठकर आपस में बातें करने लगे। एक ने कहा, "ओह, कैसा भयानक वन है!" और दूसरे ने कहा, "ओह, कितना घना जंगल है!" इसी तरह कुछ देर बात करके और विध्राम करके वे लोग आगे बढ़ गए। उनसे थले जाने

पर बबूल के पेड़ ने बटवृक्ष से कहा, “बड़ दादा, ये लोग किसी भयांक वन की बात कर रहे थे। क्या तुमने उस भयावने जगल को देखा है?” शीशम ने जाड़ा, “हा दादा, सुना तो मैंने भी था। यह जगल क्या होता है?” बड़ दादा ने कहा, “सच पूछो तो भाई, इतनी उमर हुई, उस भयावने वन का तो मैं भी नहीं दखा। सभी जानवर मैंने देखे हैं। शेर, चीता, भालू, हाथी, भेड़िया। पर वन नामक जानवर को मैंने अभी तक नहीं देखा।” एक और पेड़ ने कहा, “मालूम होता है वह शेर चीते से भी अधिक डरावना है।” इस तरह पेड़ पौधों और पशु पक्षियों में खलबली मच गई कि वन नाम का कोई बहुत भयंकर जानवर है। पर खाज खबर के बाद भी कोई यह न बता सका कि वह कौन, कैसा और कहा है। अतत यही तय हुआ कि जब व लाग फिर इधर आएँ तो उनमें साफ-साफ पूछा जाए कि वन नामक भयंकर प्राणी कहा है।

एक रोज अचानक व शिकारी फिर उस जगह आ गए। उनका आना था कि सारा जगल जाग उठा। बहुत से जीव-जंतु, झाड़ी पेड़ तरह-तरह की बोना वान कर अपना विरोध प्रकट करने लगे। शिकारी घबरा गए। पर बड़ दादा ने स्थिति अपन हाथ में लेते हुए उन आदमियों से कहा, “भाई आदमियों, टरो मत। बस हम यह बताओ कि वह वन क्या है जिसकी तुम बात किया करते हो।” अमय पाकर आदमी बोले, “यह वन ही तो है जहा इन समय हम सब है।” उनका इतना कहना था कि चीची कीकी सवाल पर-सवाल हान लग। “जगल कहाँ है? कही नहीं है।” “तुम हा। मैं हूँ। यह है। जगल फिर हा कहाँ सकता है?” “तुम यूँ हो। घोसेवाज हा।” स्वार्थी हो। “हम डरान आए हो।” “छतम कर दो इनको।” इस हो हल्ल म आदमी धर-धर कापत लग। फिर भी हिम्मत बटारकर वाते “भाइयो, वन कहाँ दूर या बाहर नहीं है। आप लाग सभी वन ही ता हा।” इतना सुनना था कि सब एक साथ फिर उन पर बरस पड़े क्या कहा? मैं जगल हूँ। तब बबूल कौन हूँ?” “बूँठ, क्या मैं यह मानू कि मैं बाँस नहीं, जगल हूँ। मरा रोम राम कहना है कि मैं बाँस हूँ।” “और मैं घाम हूँ।” “मैं गरहूँ।” “मैं हाथी हूँ।” इस तरह ऐमा शोर मचा कि उन बचार आत्मिया की अकल गुम हा गई। बड़ दादा न हात तो उन दाना का काम तमाम हा जाता।

बड़ दादा ने उनमें म एक के कान में कुछ कहा और देखत हो देखत वह आदमी विशाल बटवृक्ष पर चढ़ने लगा और चढ़त-चढ़त उमकी सबसे ऊपर की पुनगी तक पहुँच गया। वहाँ दो नय-नय पत्ता की जाड़ी छल आममान की तरफ देघ रही थी। आदमी उन दोना पत्ता का प्यार स पुचकारा और क्षण भर में पत्ता की वह जोड़ी उदघोच हुई मानो उसमें धेतना आ गई हो। जैसे उहनि छद्म का कुल म दध निया हो। दध निया हा कि कुल है, छद्म कहाँ है। बड़ दादा ऐस स्थिर शाठ व माना योगमग्न हों। सहसा उनकी समाधि टूटी। व जागे कि

माना उन्हें अपने चरम क्षीय से, अपने भीतर के भीतर से, तभी-तभी कोई नई अनुभूति प्राप्त हुई हो। उनके आस-पास सब सप्रश्न मौन छडे थे। मौन का भग करते हुए बड दादा बोले, "वह है" और फिर चुप हा गए। सुनकर सब हैरान रह गए और एकदम पुकार उठे, "दादा, दादा!" दादा ने बस इतना ही कहा, "वह है वह है।" सबने एक स्वर से पूछा, "वहाँ है, वहाँ है?" दादा बोले, "सब कहाँ है। सब कहाँ है।" सब एकसाथ बोल उठे, "और हम?" शांत स्वर मे दादा बोले, "हम नहीं, वह है।" बम यहीं कहानी समाप्त हा जाती है और समाप्त हाते-हाते पाठक की समझ का चुनौती देती हुई अपनी परिणति की जनत संभावनाएँ जगा जाती है।

पाठक की समझ म यह बात तो आ जाती है कि कहानी के आरभ म वन मे रहते हुए भी, उसका अग हात पर भी, कोई भी पड-भौधा या जीव-जंतु वन के अस्तित्व का स्वीकार नहीं करता, पर अत तक पहुँचते-पहुँचते बड दादा को कोई विचित्र अनुभूति हाती है जिमसे वह अपने को नकार कर, वन को, विराट को, पूणत स्वीकार करने लगता है, और यह परिवर्तन होता है बड दादा के भीतर जागी एक नयी अनुभूति के कारण। पर यह अनुभूति वास्तव मे क्या थी और बड दादा को क्योंकर हुई यह सब लेखक ने पाठक की समझ पर, उसकी कल्पना पर, उसके विवेक पर छाड दिया है। अपने विज्ञान-सबधी अनुभव के महारे पाठक का लगता है कि आदमी ने बटवक्ष के शिखर पर चड, ज्यो ही उसकी नवीनतम फुलगी का छूकर ऊँचा किया वह बड का एरियल वन गयी और उसके माध्यम मे रेडियो या टी० वी० सैट की तरह बड दादा आकाश से जुड गए, बहद वायुमण्डल मे साँस लेने लगे तथा उनके व्यक्ति का अह क्षीण होकर विराट मे विस्तार पान लगा, उनका व्यक्ति अपने को विराट का अग महसूस करने लगा। इस विचित्र अनुभूति के फनस्वरूप बड दादा की समाधि लग गयी और व अपने भीतर विराट से साक्षात्कार करन लग, ठीक उसी प्रकार जैसे रेडियो या टी० वी० सैट मे विराट विश्व उतर आता है। कहानी के शब्दा म कहे तो बड दादान खड को कुल म यानी सम्पूण मे देख लिया और उस लगा कि बस सपूण ही है और वह सब जगह है।

इस कहानी के लेखक जैनेद्र का विश्वास है कि विराट से यानी सम्पूण से ऐक्यबोध ही सबसे बडा नानलाभ है और सम्पूण स कट कर अपने अह मे सिमट आना और खड बन कर शून्य हो जाना ही जीव की सबसे बडी समस्या है। नितात एकाकी रहकर किसी का कस सुख मिल सकता है? ताड के पड की तरह ऊँचा तन कर कोई कब तक खडा रह सकता है? इसीलिए ले-दकर अह को अखिल मे छो जाना है लीन हो जाना है। आत्मापण म ही आत्मोपलब्धि है। कहानीकार का यह दशन प्रकारान्तर से इन कहानी मे चरिताथ हुआ है। बड

दादा अन्तर अपन अह को अखिल म खोन्नर सम्पूर्ण मे ऐक्यबोध की प्राप्ति कर लेते हैं।

पाठक चाहती आध्यात्मिक अनुभूति के फेर में न पढ़कर इस कहानी को आधुनिक परिप्रेक्ष्य में भी समझाने का प्रयास कर सकता है। आज के आपाघाती युग में कोई पूछे कि भारत कहाँ है तो उस क्या बताएँगे? पंजाब तो है, उत्तर प्रदेश भी है, बेरन, पश्चिम बंगाल, तामिलनाडू, गुजरात और महाराष्ट्र भी है। पर भारत कहाँ है? कोई पंजाबी है, कोई बंगाली है, कोई गुजराती है, कोई मराठी है, पर वहीं कोई भारतीय दिव्यता है क्या? दिने भी तो कैसे? हम सब तो अपने-अपने प्रदेश के अह में मिमट कर सम्पूर्ण देश में बट चुके हैं और कटकर शून्य होते जा रहे हैं। आजादी से पहले भारत सब जगह दिव्यता था, क्योंकि तब हम भारतीय पहले थे और बंगाली, पंजाबी, मद्रासी, मराठी आदि बाद में। आज हमारी मूल समस्या ही यह है कि हम छट-छट होकर बिछर रहे हैं। छट के सिवाय हम कुछ रहे ही नहीं। सम्पूर्ण भारत में हमारा ऐक्यवाद्य सुप्त हो गया है। इसी ऐक्यवाद्य का पुनः प्राप्ति करना होगा। किसी पाठक का इस निष्कर्ष पर पहुँचना क्या असंगत कहा जा सकता है?

इस प्रकार, मानना होगा कि कृत्रिम ही सजक नहीं होता, पाठक भी सजक होता है, बल्कि आस्वाद के घरातल पर ग्रहण करते समय वह सह-सजक के रूप में उस अपने रंग में भी रगता जाता है। इसीलिए प्रत्येक रचना, विशेष कर निष्कपहीन रचना, अपने पाठको तक भिन्न भिन्न रूपों में पहुँचती है और हर पाठक पर अपना और अपने सजक का नया रूप खोलती है। शेक्सपियर के बारे में कहा जाता है कि उसने जितने पाठक हैं उनके निकट शेक्सपियर के उतने ही रूप हैं। यह बात 'यूनाधिक रूप से हर कवि पर हर कथाकार पर और उसकी हर रचना पर लागू होती है। इसी बात को गोस्वामी तुमसीदास बहुत पहले और निराले अंदाज में कह गए हैं, "जाकी रही भावना जैसी/प्रभु भूत देखी तिन तैसी।"

आरवाद और अनुवाद में कश्मकश्

साहित्य के अनुवाद में पेश आने वाली मूल समस्या को समझने के लिए पान-विज्ञान के साहित्य और सजनात्मक साहित्य के प्रवृत्तिगत अन्तर को जानना होगा ।

ज्ञान विज्ञान का साहित्य अभिघात्मक अत एकायक होता है, जबकि सजनात्मक साहित्य, विशेषतः काव्य, व्यजनात्मक अत अनेकायक होता है । एकायकता वैज्ञानिक साहित्य का गुण मानी जाती है और काव्य का दोष । इसी तरह अनेकायकता काव्य का गुण मानी जाती है और वैज्ञानिक साहित्य का दोष ।

प्रत्येक कृति अपने पाठको तक भिन्न भिन्न रूपों में पहुँचती है और हर पाठक पर अपने रचयिता का नया रूप खालती है । कहा जाता है कि शेक्सपीयर के जितने पाठक हैं उनके निकट शेक्सपीयर के उतने ही रूप हैं (There are as many Shakespeares as there are Shakespeare's readers) यह बात न्यूनाधिक रूप से हर साहित्यकार पर लागू होती है ।

साहित्य के अनुवादक को पाठक और रचयिता, बल्कि सहृदय और सजक, दोनों की भूमिका में उतरना हाता है । पहले पाठक के रूप में रचना को ग्रहण करना होता है और फिर गृहीत रचना की लक्ष्य भाषा में पुनः सजना करनी होती है । रचना को पूरी तरह पाने के प्रयास में उसे सही अर्थ में पाठक बनना होता है, सहृदय हाना होता है—रचना के प्रति पूर्णतः उमुक्त होकर, उसके प्रति अपने का पूरी तरह खुला छोड़कर ।

कविता को ही लें । उसके माध्यम से पाठक तक जो पहुँचना चाहता है और उसके भीतर जो पहले से ही होता है, उन दोनों का मिलन सहज नहीं हो जाता । कृति में से जो पाठक की ओर आता है उसे पाने और पचाने में कई बार तो पाठक को समूचा जूझ जाना पडता है । यह प्रक्रिया रचना पढकर अलग कर देने पर भी समाप्त नहीं होती बल्कि बहुधा पाठक के चेतन-अवचेतन में वर्षों चलती रहती है । किसी काव्य की परिणति पुस्तक के पानों में नहीं, बल्कि पाठक के

मनोजगत में होती है और उसके जीवनानुभवों के अनुसार नये-नये मोड़ भी लेती रहती है।

इस तरह, मानना होगा कि साहित्यकार ही सजक नहीं होता, पाठक भी सजक होता है और रचना को ग्रहण करते समय वह उसे अपने रंग में भी रँगता जाता है।

ग्रहण या आस्वाद की इस प्रक्रिया में ही यह निहित है कि मूल रचना का कुछ न कुछ ग्रहण होने से रह जाए और उसमें गूहीता का अपना कुछ जुड़ जाए। फिर लक्ष्य भाषा में उसका अनुवाद करते समय भी यह सम्भव नहीं कि उसका गूहीत रूप उसमें पूर्ण अभिव्यक्ति पा सके। उस गूहीत में से कुछ छूट सकता है और इतर कुछ जुड़ भी सकता है। इस तरह मूल का कुछ छूटना और कुछ मूलेतर का जुड़ना बहुगुणित होता जाता है।

जिस प्रक्रिया में मूल का कुछ न कुछ छूट जाए और मूलेतर कुछ न कुछ जुड़ जाए चाहे वह अजाने में ही हा, उसे 'अनुवाद' की सजा देना कहाँ तक उचित होगा? जबकि अनुवादक से अपेक्षा की जाती है कि वह मूल में से न कुछ छड़े और उसमें न कुछ जोड़े ही।

लाघ चेष्टा करने पर भी काव्यानुवाद में छोड़ने जोड़ने से, लाप और वृद्धि से, बच पाना लगभग असम्भव मानते हुए ही यह मत जोर पकड़ने लगा है कि काव्य का अनुवाद असम्भव है *The very idea of translating poetry is something absurd and impossible* (V Hughho)

अनुवाद की अनिवार्यता को स्वीकार करते हुए यह मान लिया गया कि सजनात्मक कृति का अनुवाद मात्र अनुवाद नहीं, उससे कुछ अधिक है, लक्ष्य-भाषा में मूल की एक प्रकार से पुनः सजना है। पर इस स्वीकारोक्ति से भी समस्या सुलझती नहीं बल्कि और उलझ जाती है। अनुवाद में पुनः सजना की अनिवार्यता स्वीकार कर लेने से अनुवादक को छोड़ने-जाड़ने की छूट मिल जाती है। इस निबन्ध छूट के कभी कभी ता विचित्र परिणाम सामने आते हैं। उदाहरण के लिए हम यहाँ उमर खय्याम की एक रुबाई और फिटज्जेराल्ड, हरिवंशराय यच्चन और सुमित्रानन्दन पन् द्वारा किए गए उसके अनुवाद सलग्न हैं। य तीनों अनुवाद एक ही रुबाई को अलग-अलग तीन आरापित आयाम प्रदान करते हैं।

उमर खय्याम की रुबाई

(मूल)

आमद सहरे निदा ज़ मयवाना-ए-मा ।
के रिद खरावानी व दीवान ए मा ।

बरसेज कि पुरकुनेम पैमाना जे मय,

जा पेश कि पुरकुनद पैमान-ए-मा ।

(सुबह होते ही मदिरालय से आवाज आई कि ऐ पीने वाले व मेरे दीवाने । उठ और साराब से अपने प्याले को भर ले । वन्न इसके कि हमारे शरीर की मिट्टी से बने प्याले भर जाएँ ।)

—उमर खैयाम

(अनुवाद)

Dreaming when Dawn's left hand was in the sky

I heard a voice within the tavern cry,

'Awake my little ones, and fill the cup

Before Life's Liquor in its cup be dry'

—Fitzgerald (Rubaiyat of Omar Khayyam, 2)

उपा ने ले अँगड़ाई, हाथ
दिए जब नभ की ओर पसार,
स्वप्न में मदिरालय के बीच
सुनी तब मैं एक पुकार—

‘उठो, मरे शिशुओ नादान,

बुझा लो पी पी मदिरा भूख,

नहीं तो तन प्याली की शीघ्र

जायगी जीवन मदिरा सूख ।’

—बच्चन (खैयाम की मधुशाला, 2)

खोलकर मदिरालय का द्वार

प्रात ही काई उठा पुकार

मुग्ध श्रवणा में मधु रब घाल,

जाग उमद मदिरा के छात्र ।

ढुलक कर जीवन मधु अनमाल

शेष रह जाय नहीं मधु मात्र,

ढाल जीवन मदिरा जी खोल

लवालब भर ले उर का पात्र ।

—सुमित्रानन्दन पंत (मधुज्वाल, 2)

किसी ने ठीक ही कहा है कि मन के पुष्पण क्षणा की आधी पछुडियाँ तो भाषाभिव्यक्ति में गिर जाती हैं और तीन चौथाई अनुवाद के दौरान (The

flowering moments of the mind drop half their petals in speech and three fourth in translation) काव्योमेप (poetry) का अभिलिखित रूप है कविता (poem)। कवि के भीतर की गहराइयों में से, उसके अचेतन अचेतन की विभिन्न पतों को फोड़कर, जो अभिव्यक्ति पाने के लिए मचल रहा होता है वह पूरे का पूरा कभी उसकी कल्पना की, उसके चेतन की पकड़ में नहीं आता, उसकी अभिलिखित कविता में नहीं ढल पाता। बहुत-कुछ अभिव्यक्त रह जाता है, छूट जाता है और उसका ध्यान 'कुछ और' ले लेता है जो चेतन की उपज होती है और कविता को एक तारतम्य, एक अविधि प्रदान करने की चेष्टा करता है। यह अविधि प्रायः आरोपित होती है। Poetry किसी बाहरी अविधि की मोहताज नहीं होती—वह न जाने कितने व्यष्टि-सत्यो और समष्टि सत्यो को एक साथ व्यक्त करने को मचल रही होती है पर कवि का चेतन उसे अपनी ही तरह से ग्रहण कर रिकाड़ कर, उसे एक ऊपरी व्यवस्था भी प्रदान कर देता है। यह आरोपित अविधि, सतही व्यवस्था, बड़ी भ्रामक हो सकती है, मूल कविता को कृत्रिम मोड़ दे सकती है।

काव्योमेप (poetry) का जो अर्थ कविता (poem) में आने से रह जाता है छूट जाता है, और उसके अभाव में कविता का जो क्षति पहुँचती है, उससे कई गुणा अधिक क्षति 'कुछ और' के जुड़ जाने से होनी है जो काव्योमेप पर एक प्रकार का आरोपण होता है पर उसका ही अभिन्न अंग होने की प्रतीति उत्पन्न करता है।

इसी प्रकार साहित्यानुवाद की प्रक्रिया में मूल का जो अर्थ अनुवाद में ढलने से रह जाता है छूट जाता है, और उसके अभाव में अनुवाद को जितनी क्षति पहुँचती है उससे कई गुणा अधिक क्षति उसमें उस 'कुछ और' के जुड़ जाने से होती है जो मूल लेखक या उसकी रचना का नहीं, बल्कि अनुवादक का अपना होता है, पर मूल के होने की प्रतीति उत्पन्न करता है। मूल रचना को सबसे बड़ा खतरा इसी में है। लोप और वृद्धि के योग से अनुवाद में एक विचित्र विवृति का समावेश हो जाता है।

बहुधा यह मान लिया जाता है कि साहित्यकार द्वारा अपनी रचना का स्वयं किया गया अनुवाद प्रामाणिक होता है। अनुवाद के क्षेत्र में इससे बड़ा भ्रम भला और क्या होगा ?

गया वक्त फिर हाथ नहा आता। कोई भी सृजन-क्षण और उसकी सजक मानसिकता, सजक के साथ चाहने पर भी नहीं टोट सकती। मूल रचना और उसका रचयिता द्वारा स्वयं किया गया अनुवाद, या वह पुनः सजना का विभिन्न मानसिकताओं की उपज होती है—चाहे एक ही व्यक्ति की दो मानसिकताओं की। यदि मूल रचनाकार अपनी रचना के प्रति सहृदय हुए विना, अपने को उसके

प्रति पूरी तरह खुला छोड़े बिना, 'उसका स्रष्टा होने का दम भरते हुए उसका अनुवाद अथवा पुनःसृजन करता है' तो किसी भी अन्य अनुवादक की तरह वह भी मूल रचना से भटक सकता है। अपनी मूल रचना में पूरी तरह डूबकर उसका अनुवाद करे तो भी वह लक्ष्य-भाया में मूल को अविकल रूप में नहीं ला सकता।

मूल लेखक द्वारा अपनी रचना का स्वयं अनुवाद करने में एक और खतरा भी है। स्वयं स्रष्टा होने के दम्भ में वह मूल के प्रति प्रायः छूट ले लेता है, जबकि अन्य अनुवादक पुनःसृजना की लाख उड़ानों के बावजूद अनुवादक के नाते अपने को मूल रचना की डोर में बँधा पाता है, उसके सजक-अनुवादक की भाँति वह उससे छेड़छाड़ करने की हिम्मत नहीं कर सकता। परिणामस्वरूप अनुवादक के रूप में मूल लेखक पुनःसृजन के बहाने प्रायः एक भिन्न रचना की सृष्टि कर डालता है जो मूल से घटिया भी हो सकती है और बढ़िया भी, पर हू-ब-हू मूल के समान नहीं हो सकती।

पूछा जा सकता है कि पश्चिम की मानसिकता को ध्यान में रखकर गीताजलि की कविताओं का अंग्रेजी-अनुवाद करने वाला टैंगोर क्या हू-ब-हू वही टैंगोर था जिसने वर्षों पहले भीतरी प्रेरणा के वशीभूत होकर बांग्ला में मूल गीताजलि की रचना की थी? क्या उस अंग्रेजी-अनुवाद को केवल इसीलिए प्रामाणिक अनुवाद मान लिया जाए कि वह स्वयं कवि ने किया है? क्या गीताजलि का मूल रचनाकार टैंगोर और अनुवादक टैंगोर दोनों अपने सृजन-क्षणों में शत-प्रतिशत एक समान थे?

यहाँ हम अज्ञेय की एक मूल हिन्दी-कविता 'एक बूद सहसा उछली' दे रहे हैं और साथ ही स्वयं उनके द्वारा किया गया उसका अंग्रेजी-अनुवाद भी। चूँकि गौर से देखिए कि कवि का अपना अनुवाद मूल कविता की गहनता को कितना अक्षुण्ण रख पाया है—

मैंने देखा, एक बूद	I saw a drop
मैंने देखा	I saw
एक बूद सहसा	A drop suddenly
उछली सागर के क्षाग से	Fly from the scum of the sea
रँगी गई क्षण भर	Flare for a second
ढलन सूरज की आग से।	Fire from the mellowing sun alight
मुझका दीख गया	So there, I thought
सूने विराट के सम्मुख	Against the wall of emptiness
हर आलोक छुआ अपनापन	This light shot one

है उमोचन

नश्वरता के दाग से।

Has found release

From being blurred to nothing

अब अज्ञेय के अपना अंग्रेजी-अनुवाद की तुलना कीजिए अजित खुस्तर व इस अंग्रेजी-अनुवाद से—

A Droplet Suddenly Sprang

I saw

A droplet suddenly

Sprang off the sea surf

And was flushed

In the fire of the setting sun

It became evident to me

Each enlightened identity

Is deliverance

From the blemish of morality

और बताइए कि क्या अज्ञेय के सम्पूर्ण अनुवाद को केवल इसलिए प्रामाणिक मान लिया जाए कि यह स्वयं कवि ने किया है और अजित खुस्तर के सम्पूर्ण अनुवाद को सिर्फ इसलिए कमतर मान लिया जाए कि यह किसी और का अनुवाद है? मेरा बल सम्पूर्ण अनुवाद पर है। जो भी हो, इन दोनों अनुवादों की तुलना से इस बात का अंदाजा तो लग ही जाता है कि किसी सजनात्मक कृति के अनुवाद में आस्वाद की कितनी सूक्ष्म और जटिल भूमिका रहती है।

प्रसाद का औपन्यासिक चरित्रचित्रण

प्रसाद मूलतः कवि थे—स्वभाव से ही स्वच्छन्द और उमुक्त। उनके जय रूप आनुपगिक है। इसलिए उनकी कृतियों को, वे चाहे किसी भी विधा में ही, उनकी काव्य-कृतियों के सन्दर्भ में ही ठीक ठीक समझा जा सकता है। जीवन के कठार सत्य की अनुभूति और तज्जनित मार्मिक व्यथा जो पहली बार उनकी काव्य-कृति 'शरणा' में झलकी और उत्तरोत्तर बल पकड़ती हुई 'आँसू' और 'कामायनी' में अपनी चरम सीमा को छू गई, उसकी कसक उनके सभी उपन्यासों में व्याप्त है। प्रसाद के तीन उपन्यास हैं, दो पूरे—'ककाल' और 'तितली' तथा तीसरा 'शरावती' जिसे वे अधूरा ही छोड़ गए।

'ककाल' उनका अग्र कृतियों से भिन्न, कोई असफल प्रयाग नहीं—जैसा कि कभी-कभी लोग कह देते हैं, बल्कि उनके जीवन दर्शनानुसार मानव कवान के उद्धार की ओर पहला कदम है। इसमें उनकी व्यक्तिवादो विचारधारा उभर कर सामने आती है। जीवन की तिकन अनुभूतियों न समाज के प्रति प्रसाद के विश्वास का शंकोडकर उह व्यक्तिवादी बना दिया था। धर्म और समाज की प्रचलित मान्यताओं, उसके निर्धारित मूल्यों तथा विधि निषेधों के प्रति उह घोर अनास्था हो गई थी—“जिहे आवश्यकता नहीं, उहे बिठाकर आदर से भाजन कराया जाए जिहें पेट ने सता रखा है जिनको भूख ने अधमरा बना दिया है वे मनुष्य कुत्तो के साथ जूठी पत्तलो के लिए लडें, यही तो तुम्हारे धर्म का उदाहरण है।” उहें विश्वास हो गया था कि अपनी रूढिवादी धारणा के वशीभूत समाज जिस बग को उच्च, मान्य और आदश समझकर प्रतिष्ठित किए हुए है वह सच्ची मनुष्यता से कोसा दूर है और अपने पूर्वाग्रह के कारण वह जिसे गला-सडा और निवृष्ट समझकर वहिष्यत किए हुए है, उसमें अभी मनुष्यता दोष है। 'ककाल' का निरजन स्वीकार करता है—'किशोरी, मैंने खोजकर दखा कि मैंने जिसे सबसे बडा अपराधी समना था वही सबसे अधिक पवित्र है।' अपने इसी विश्वास को व्यक्त कर छिनाधार सघप-नीडित मानव-प्राणिया में स्वस्य चेतना जगाने के लिए 'ककाल' की रचना हुई। इसलिए

'ककाल' का मुठर विषय य गानक ककाल बन । प्रेमचद की कोरी उपदेशात्मकता को न जपनाकर प्रसाद न ध्यग्यारमक शली स काम लिया और कयानक को ऐमा रूप दिया जिसस रुद्रिबद्ध जानीम प्रतिष्ठा की पात खुसे और साप ही इम निष्वासित बग क सतत सपपमय जीवन की कठोर यपायताओ के चित्रण द्वारा यह दिखाया जा मके कि उहें उनकी इस दिशा तक पहुँचाने बात उस तथा कथित उच्च बग क म्वायपूर्ण कुवृत्य ही हैं ।

इसके लिए प्रसाद को एक तो ऐते पात्रों की आवश्यकता पड़ी जिनका अस्तित्व ही समाज-व्यवस्था के लिए भारी घतरा समझा जाता हा । विजय, तारा तथा मोहन जसी जारज सतानें यमुना की-नी अधिवाहित मानाए, गुलनार जसी बाल बशपाएँ लतिका के गमान धर्मच्युत स्त्रियाँ, घटी की नी अनात कुल शीत छोकरियाँ समाज की दृष्टि मे घृणित समझे जान वाले ऐम हा मानव प्राणी हैं जो जीवन की कठार यपायताओ से टकराकर गिरते-पडते असहन नारकीय यातनाएँ भागते रहते हैं और जिनकी आहो-कराहो के प्रति उदासीनता का भाव बनाए रखना समाज अपन लिए गौरव की बात समझता है । प्रसाद न इन लोगो का इनके गुण-दोषो सहित चित्रण किया है प्रेमचद की भांति इनम कारी आदशवादिता फूवने का प्रयत्न नहा किया । इम बग की विवशताओ क प्रति प्रसाद की पूण सहानुभूति हात हुए भी इसमे स कोई पुरुष मात्र घोरोनाल नायक के रूप मे विकसित न हो सका और न कई स्त्री-पात्र सती-साध्वी नायिका के रूप म ही । लेखक ने उनके विशास म कृत्रिमता न लाकर उह उनके स्वभाव और परिस्थिनिया के अनुसार ही दुबल और डुलमुल रहने दिया है । इसलिए व प्रेमचद की आदशवादी नायक-नायिकाओ की अपेक्षा अधिक सजीव और जीवन के अधिक निकट हो सके हैं ।

दूसरी प्रकार के पात्र प्रसाद ने वे चुने जो अपनी योग्यता या गुणो के आधार पर नहीं, बल्कि प्रचलित समाज-व्यवस्था से अनुचित लाभ उठाकर समाज म सदा से उच्चासन ग्रहण किए हुए हैं और दीन हीन, असहाय प्राणियो का जोक के समान रक्त शापण करके उह ककाल बनाए जा रहे हैं । मुण्डम की आड मे व्यभिचार फैलाने वाले धम के ठेकेदार मठाधीश-महन्त निरजन, यत्र तत्र विद्या की धाक बठाकर लडकी स लडका बना सकने की दुहाई देन वाले ठा रामदब परोपदेशपाण्डत्यम् के सिद्धात वाले समाज-सुधारक व जाति सेवक मगल यूटे प्रेम जाल फैलाकर अबलाओ के धन और सतीत्व दोना पर हाय साफ करन वा न धनलालुष श्रीचद अपनी कया की विवशतापूण स्थिति समझे बिना उसके मतीत्व पर स-दह करके उसके लिए समाज के द्वार बंद कर देने वा न तारा के पिता इत्यादि का निर्माण इसी रूप म हुआ । यह दिखात के लिए कि क्या हिन्दू, क्या मुसलमान और क्या ईसाई—सब के सब दासता की वेगवती

धारा में वही चले जा रहे हैं, लेखक को लतिका के पीछे पागल हुए फिरने वाले धार्मिक विश्व साहब, कला मूर्तियों के नाम पर कोमलागी मानव-मूर्तियों की टोह म रहने वाले बाथम साहब, सोने चादी के कुछ सिक्कों की चमक दिखाकर अबला नारियो का, उनके कुलशील की चिंता किए बिना, सतीत्व नष्ट करनेवाले मिरजा जैसे कई पात्रों की अवतारणा हुई।

'ककाल' के पात्रों के भी 'शोषक' और 'शोषित' नाम में दो भेद किए जा सकते हैं, पर प्रेमचंद के औपन्यासिक पात्रों की भांति इस उपन्यास में केवल आर्थिक शोषण की ही शोषण नहीं समझा गया। इसके कई शोषित पात्र आर्थिक दृष्टि से तो काफी सम्पन्न हैं। निरजन द्वारा जो शोषण हुआ वह आर्थिक शोषण नहीं था, बल्कि वह नैतिक शोषण था। इसी प्रकार विशोरी, तारा और लतिका का श्रमश' निरजन, मंगलदेव और बाथम द्वारा जो शोषण हुआ वह आर्थिक शोषण नहीं कहा जा सकता। उपन्यास के नायक विजय की समस्या भी आर्थिक नहीं थी। यदि वह समाज सम्मत रूढ़िबद्ध आचरण अपना लेता तो वह धनी मानी सेठ बनकर ऐश करता होता। पर क्योंकि वह समाज के कृत्रिम मूल्य का निरस्कार करके व्यापक सत्य की खोज में निकल पड़ा, समाज ने चिढ़कर उसके माग में ऐसे कांटे बिछा दिए कि उसका स्वाभाविक विकास न हो पाया। वास्तव में, ककाल की मूल समस्या ही यह है कि समाज सभी को अपने कठघरे में बंद करके व्यक्तित्वहीन बौने बनाए चला जा रहा है। यह बात ककाल के पात्रों की इसलिए भी खटकती है कि वे अनपढ़ ग्रामीण नहीं, आधुनिक युग के जागरूक नागरिक हैं।

प्राचीन भारतीय आदर्शों से विमुख होकर चमकीली पश्चिमी सभ्यता का अध्यानुकरण करने वाले को भारतीय व्यक्तिवादी साधना की जीवनोपयोगिता दिखाने के लिए 'तितली' की रचना हुई। 'तितली' का लक्ष्य ककाल के लक्ष्य से भिन्न नहीं। सस्थावाद की अनिवाय बुराइयों से व्यक्ति की रक्षा के महान् लक्ष्य की पूर्ति की ओर ककाल यदि पहला कदम है तो तितली दूसरा। ककाल द्वारा समाज के रूढ़िबद्ध जातीय दमन तथा कृत्रिम विधि नियमों पर गहरा व्यंग्य बसते हुए उसके प्रति जागरूकता जगाने के पश्चात् व्यक्ति की शक्ति की अपरिमितता में दृढ़ विश्वास पैदा करने के लिए कठोर व्यक्तिगत साधना नितांत आवश्यक थी। इसके लिए उन्हें एक ऐसे पात्र की जरूरत पड़ी जो सस्थावाद के आंधी-तूफानों के आगे पवत के समान अड जाए—गध के साथ अपना ललाट उन्नत किए, अपनी साधना में मस्त। सदा से ही उस कसौटी पर खरी उतरती आन वाली भारतीय नारी के रूप में तितली की अवतारणा हुई, जिसमें नारी और सतीत्व का प्राचीन भारतीय आदर्श मूल हो उठा। तुलना द्वारा इसका महत्त्व दिखाने के लिए पश्चिमी सभ्यता में पत्नी अग्नेय महिला शैली की रचना हुई, जा

भारतीय सिद्धांतों को स्वीकार कर लेने पर भी उस बड़ी साधना में न टिक सकी। इन दोनों के साथ ही सृष्टि हुई समाज की रूढ़िवादिता से आरंभ उस बग की, जिसमें अनपढ़-अबखड ग्रामीण मधुवन से लेकर वैरिस्टर-जमींदार इन्द्रव तक सभी सस्थावाद की चक्की में पिसे चले जा रहे हैं।

तितली में भी शोषितों की एक लम्बी लिस्ट है। मधुवन, तितली, इन्द्रव और शली व अतिरिक्त बाल विधवा राजकूमारी, बटे-बेटी की चिता में फंसी विधवा माता श्यामकुतारी, ब्यसनी पति द्वारा चिराफक्षिता बीबी माधुरी, कानून और धर्म के ठेकेदारों के अत्याचारों से सताए हुए देवनन्दन, माया रामजस आदि असह्य किसान, दूमरा की गह-कलह का कुफल भोगने वाला निरपराधी नौकर रामदीन आदि नितन ही सहाम निरुपाय लोग बिलखते दिखाई देते हैं। 'तितली' में दूसरा बग बना उन पात्रों का जो औरों की कमजोरियों से लाभ उठाकर उन्हें एक दूसरे के विरुद्ध उकसाते लडाते भिडवाते हुए अपना उल्लू सीधा करते रहते हैं। कानून को हाथ में लेकर मनमानी करने वाला सहनीलदार, गह बलह करारकर अपना काम निकालन वाला धूत ब्राह्मण सुखदेव चौधे, धर्म का ठेकेदार पाखडी महंत लेडी डाक्टर के बेश में दूसरों के पतियों को हथियान वाली जनवरी चादी के टुकड़ा पर जान देन वाली बेश्या मना आदि सस्थावाद के गण जत से उत्पन्न ऐसी जाके ह जा मानव का समूचा रक्त चूसकर उस ठठरी बना देती है।

समाज के बधना से व्यक्ति की आत्मा को मुक्त कराने की ओर इरावती तीसरा कदम है। मंडाघार से फंसी समाज की नौका को किनारे लगाने के लिए साधना के चप्पू की आवश्यकता 'तितली' में स्वीकार कर लेने के बाद प्रसाद उस साधना का आरंभ सगठित करने की चेष्टा में इतिहास के अनुशीलन में प्रवृत्त हुए। उन्हें विश्वास था कि हमें गिरी दशा से उठाने के लिए हमारे जलवायु के अनुकूल जो हमारी अतीत सभ्यता है उससे बढकर और कोई भी आदश हमारे अनुकूल नहीं हो सकता।¹ प्रसाद ने इरावती में बौद्ध धर्म के पतन का काल विषय द्वारा यह दिखाने के लिए लेखनी उठाई कि किस प्रकार समाज को सुदर बनाने के लोभ में (सुधार द्वारा) भगवान् त्यागत द्वारा निदिष्ट श्रेष्ठ पथ का रूढियों में बांध देने में बनता-बनता चित्र जगड गया। हमारी अहिंसा हमारी हिंसा करने लगी, हमारा प्रेम हमी में द्वेष करने लगा और धर्म पाप बनता गया। - इस उपन्यास के लिए एक ओर तो चुनाव हुआ सामाजिक, धार्मिक और राजनीतिक रूढ़ियों के अधभक्ता का। जीवन में आनन्दवाद को सर्वोच्च स्थान

1 प्रसाद विज्ञान की भूमिका प्रथम संस्करण सन 1921

2 प्रसाद 'इरावती' के आरंभ में प्रकाशित 'प्रसाद का संवत् पत्र'।

देते हुए उसकी साधना में सब कुछ बंध समझने वाला महाकाल के मंदिर का ब्रह्मचारी तथा उसके शिष्य, मानव-जीवन में से आनंद की भावना को उखाड़कर उसके स्थान में कारुण्य की स्थापना करने के प्रयास में मनुष्य को यत्रचालित वठ-पुतली बना डालने वाले भिक्षुणी विहार के असह्य अधिकारी, जरा-जजरित राज्य-व्यवस्था का अधभक्त पुष्यमित्र इत्यादि इभी वग के पात्र हैं। दूसरी ओर सृष्टि हुई अग्निमित्र और इरावती के-से पात्रों की जो इन अधभक्तों के विकृत धर्म और राजनीति का निरंतर शिकार बनते जाएं ह। सत्यावाद द्वारा उत्पन्न लोगों की विवशताओं से लाभ उठाकर स्वायत्त साधने वालों का तीसरा वग है, जिसमें मगधराज बृहस्पति मित्र अग्रगण्य है। इनके अतिरिक्त एक स्वस्तिक दल है विद्रोहियों का जो बेजुबा पशुओं की भांति चुपचाप अत्याचार नहीं सहता और राज्य-व्यवस्था को उलटने के लिए नित्य नये पड्यत्र रचता रहता है। 'इरावती में ऐतिहासिक और कल्पित दोनों प्रकार के पात्र हैं। पुष्यमित्र, अग्निमित्र, और खारवेल ऐतिहासिक पात्र हैं और कालिंदी, इरावती, धनदत्त, मणिमाला आदि कल्पित।

इस प्रकार प्रसाद न विलासी राजाओं, स्वामिभक्त मंत्रियों तथा सना-नायकों, धर्म के ठेकेदार महता, ब्रह्मचारियों, बौद्ध भिक्षु भिक्षुणियों, पादरिया, समाज के गण्यमाय नवाबों, रईसों, सेठों, समाज-सुधारकों प्रचारकों आदि स-लेबर समाज के घनिष्ठ उच्च-घल लोगो, वेश्याओं, जाज सताना, कुवारी माताओं, कुंवारे पिताओं, चोर उच्चके, गुण्डों डाकुओं आदि तक सभी को अपन उपयामा के पात्रों के रूप में चुना। यद्यपि उनका चुनाव क्षेत्र उतना व्यापक न था जितना कि प्रेमचंद का, तो भी इसमें अतिशयोक्ति नहीं कि जिन भी पात्रों को उन्होंने चुना उनके बारे में उन्हें पूरी जानकारी थी। उन्होंने अपन पात्र प्रधानतया उच्च और निम्न वग में से चुन और वे भी नगर निवासियों या नगरों से सट हुए ग्रामों के निवासियों में से, मध्यवर्ग के प्रति उनकी विशेष रुचि न थी। इन दोनों वर्गों की कठिनाइयाँ और उनकी समस्याओं के वास्तविक स्वरूप से उनका परिचय घनिष्ठ था, विशेषतः उच्चवर्ग की खोखली आदर्शवादिता तथा उसके जातीय दम्भ से। इसीलिए वह उन पर तीखे व्यंग्य कर सकें तथा उनकी पोल खोल सकें।

प्रसाद उच्च वर्ग का चित्रण कर रहे हों या निम्न वर्ग का, उनकी विशेष सहानुभूति सदा विरोपेक्षित-चिरशापित नारी जाति से ही रही है क्योंकि वह जानते थे कि सत्यावाद के अनिवाय अत्याचारों का शिकार सबसे अधिक नारी ही होती रही है। बेचारी तारा, घटी, तितली, मलिया राजकुमारी इरावती आदि की तो हस्ती ही क्या किशोरी, चंदा, श्यामदुलारी, माधुरी इत्यादि आर्थिक रूप से सम्पन्न नारियाँ भी शोषण से न बच पाईं। पुरुष निम्न

समाज में नारी भला बची भी कैसे रह सकती है। पर भारतीय नारी तो अमर है। दोषपूर्ण समाज-व्यवस्था द्वारा उत्पन्न विपरीत परिस्थितियों के आधी-तूफानी में भी पवत के समान अड़ी-खड़ी रहने वाली नारी की भूक वेदना का चित्रण करते-करते प्रसाद की लेखनी बल पकड़ती जाती है और उनकी कला में उत्तरोत्तर निखार आता जाता है। पुरुष द्वारा शोषित रहने पर भी उसकी सच्ची सहायिका सिद्ध होने वाली नारी के चित्रण में प्रसाद प्रसाद ही है—कवि नाटककार, उपन्यासकार, कहानीकार आदि किसी भी रूप में। तितली और यमुना (तारा) उनके उपन्यासों की अमर नायिकाएँ हैं। इरावती भी अमर बन गई होती यदि उसे अधूरा न छोड़ जाते।

प्रेमचंद की भाँति प्रसाद भी साहित्य में आशा रखते थे कि वह समाज की वास्तविक स्थिति दिखाते हुए उसमें आदर्शवाद का सामंजस्य स्थिर करे। दुःख-दग्ध जगत की कठोर यथायताओं तथा आनन्दपूर्ण स्वर्ग के मधुर स्वप्ना का अभिव्यक्त करने के लिए भी कदाचित्त वह प्रेमचंद से कम अधीर नहीं थे, पर इसका बावजूद उन्होंने अपने उपन्यासों में प्रवक्ता के रूप में प्रकट होकर अपनी मायताएँ साधने का प्रयत्न नहीं किया। वे मानते थे कि 'सिद्धांत में ही आदर्शवादी धार्मिक प्रवचनकर्ता बन जाता है और यथायवादी सिद्धांत से ही इतिहासकार से अधिक कुछ नहीं ठहरता किंतु साहित्यकार न तो इतिहासकर्ता है और न धर्मशास्त्र प्रणेता साहित्य इन दोनों की कमी को पूरा करने का काम करता है।'¹ इसीलिए उनके उपन्यासों में 'रम्बी लम्बी टीका टिप्पणियाँ नहीं मिलती। एक कुशल नाटककार के समान—कुशल नाटककार तो प्रसाद थे ही—अपने को अलग रखते हुए वे अपनी धारणाओं और मायताओं को किसी एक या अनेक पात्रों के जीवन-दशन में ही घुला मिला देने थे और धीरे धीरे उनकी क्रिया-प्रतिक्रियाओं अथवा कथोपकथनों आदि के माध्यम से व्यक्त कराते रहते थे।

'कवाल' में वे क्रमशः तारा विजय और गोस्वामी वृष्णशरण के मुख से अपने जीवन-दशन की अभिव्यक्ति कराते रहे। 'तितली' में पहले तो वे रामनाथ की वाणी में बोलते रहे और उसकी मृत्यु के बाद उन्होंने तितली का अपना माध्यम बनाया। इरावती में ब्रह्मचारी, इरावती और अग्निमित्र के मुख से बोलते रहे। इस प्रकार नाट्य शैली को अपनाते ही एक तो उनके उपन्यासों में कथानक गति शील रहे दूसरे उनके पात्रों का चरित्र विकास कभी रुकता हुआ नहीं दिखाई दिया और न उनके उपन्यासों में उबा देने वाली उपदेशात्मकता ही घुस पाई।

'तितली' में अवश्य वे दो एक बार अपनी कुछ एक स्थापनाएँ दे देते हैं जो

1 प्रसाद 'व्याप्यवाद और आवावाद' काव्यकला और अन्य विषय पृ. 20। १०

उनके पात्रों के भावी चरित्र विकास का आधार बनती हैं। चतुर्थ खंड के आरम्भ में वह लिखते हैं—“ससार में अपराध करके प्रायः मनुष्य अपराधा को छिपाने की नित्य चेष्टा करते हैं। जब अपराध नहीं छिपते तब उन्हें ही छिपना पड़ता है और अपराधी ससार उनकी इस दशा से सन्तुष्ट होकर अपने नियमों की कड़ाई की प्रशंसा करता है। वह बहुत दिनों से सचेष्ट है कि ससार से अपराध उन्मूलित हो जाएँ। परन्तु अपनी चेष्टाओं से वह नये-नये अपराधों की सृष्टि करता जा रहा है।” यह मधुवन के कलकत्ता भागकर कोयला ढोने के काम पर तग जान और बाद में वहाँ से भी लड़कर चम्पत होकर बीरू बाबू की गुण्डा मडली में मिल जाने का प्रसंग है। इसी प्रकार जीवन की कठोर यथायताओं से टकराकर बीवी माधुरी के अभिमान के चकनाचूर होने पर उनके शैला के प्रति स्नेहाद्र होने के सदम में प्रसाद अपनी एक और स्थापना रख देते हैं “मानव हृदय की मौलिक भावना है स्नेह। कभी-कभी स्वाध की ठोकर से पशुत्व की, विरोधी की, प्रधानता हो जाती है पर प्रेम, मित्रता की भूखी मानवता! बराबर बारम्बार अपने को ठगाकर भी वह उसी के लिए झगडा करती है। झगडती है, इसलिए प्रेम करती है।”¹

मानव चरित्र एक हिमनग (आईमबग) के समान है जिसका थोडा-सा ही उसकी व्यक्त चेष्टाओं में प्रतिबिम्बित हो पाता है और शेष अव्यक्त रहकर उसके व्यक्त आचरण को प्रेरित करता रहता है। इसलिए उस प्रेरक, पर अव्यक्त, चरित्र को जाने बिना मनुष्य के व्यक्त आचरण का मूल्यांकन भ्रामक हो सकता है। मानव जीवन का यही एक रहस्य है जिसके कारण प्रत्येक मनुष्य दूसरा के लिए, अनेक बार अपने लिए भी, पहली बना रहता है। पर वस्तुजगत की यह पहली उप-यासजगत् में सुलभ जाती है। अपने पात्रों का स्रष्टा होने के नाते उप-यासकार उनका अन्तर्यामी तो होता ही है, उनका व्यक्ताव्यक्त आचरण चित्रित करने के लिए उसे वणनात्मक तथा नाटकीय दोनों प्रकार की प्रणालियाँ के प्रयोग की स्वतंत्रता भी रहती है। नाटकीय प्रणाली द्वारा वह अपने पात्रों के व्यक्त आचरण में प्रतिबिम्बित होने वाले उनके चरित्र को अभिव्यक्त करता है और विश्लेषणात्मक प्रणाली द्वारा उनके अव्यक्त चरित्र का चित्रण करता है, जो उनकी क्रिया प्रतिक्रियाओं से न तो व्यक्त हो पाता है और न ध्वनित ही।

इस प्रकार वस्तुजगत् में मानव-चरित्र का जो अंश अव्यक्त रहता है, उपन्यास में वह विश्लेषणात्मक प्रणाली द्वारा अभिव्यक्त किया जा सकता है। अतएव सशक्त वणन प्रणाली के अतिरिक्त उपन्यासकार की विश्लेषणात्मक प्रणाली की ओर जितनी अधिक प्रवृत्ति होगी, उतना स्पष्ट और सुसंगत होगा

उसके पात्रों का चरित्र चित्रण। जयशंकर प्रसाद के वणनों में मूर्तिमत्ता की अपूर्व याजना हान से उनके पात्रों का रंग-रूप हमारे मानसपटल पर एक अमिट छाप छोड़ जाता है। पर पात्रों के मनोविश्लेषण की ओर न प्रवृत्त होने के फलस्वरूप उनके कई पात्र पहिली बनकर रह जाते हैं और उनकी कई क्रिया प्रतिक्रियाओं में सगति बैठाना कठिन हो जाता है। पात्रों के चरित्र विकास की ऐसी अवस्थाओं में, जहाँ उनसे आशा की जा सकती थी कि वे उनकी तात्क्षणिक मन स्थिति का विश्लेषण करते हुए मन में उठ रही परस्पर विरोधी तरंगों द्वारा उत्पन्न मधुप का चित्रण करते, वह इसमें न उलझ कर नाटकीय या काव्यात्मक प्रणाली द्वारा उस मधुप की ओर मकेत भर करके आगे बढ़ जाते हैं। प्रेमचंद के समान प्रभाव भी ऐसे स्थलों के प्रति पूर्ण ध्यान नहीं कर सके हैं। प्रेमचंद निजी टीका टिप्पणी द्वारा अपने विचारों को प्रकट करने का मोह न सवरण कर सके और प्रसाद का रुझान नाटककार होने के नाते नाटकीय शैली की ओर अधिक रहा। जब कभी वे मनोविश्लेषण की ओर प्रवृत्त हुए भी उनके पात्रों ने उनकी एकाग्रता भंग कर दी, और पात्रों के चरित्र की जो गुंथिया विश्लेषणात्मक प्रणाली से ही सुलझाई जा सकती थी, उनके लिए भी प्रसाद का नाटकीय प्रणाली का आध्यक्ष्य पैदा पड़ा।

'काल' के चतुर्थ खण्ड के आरम्भ में 'आलोक प्राग्धिनी यमुना, अपनी कुटीर में दीपक बुझाकर' बठी, उसने 'आँखें भी बन्द कर ली', उसका जीवन की अनन्त रजनी उगके चारों ओर घिरी थी, पाठक भी हृदय धामकर बठ गया कि लेखक अब उसकी मन स्थिति का विश्लेषण करेगा। पर, दुर्भाग्य से, 'सति का न जाकर यमुना का द्वार खटखटा दिया' और सारी एकाग्रता जाती रही। इसी प्रकार, सुखदेव चौब के लिए जनपान का प्रबंध करने के प्रयत्न में 'तितली' की राजकुमारी अपनी निराशा और अग्निमयी आँखों को घुमाकर जिधर ही ले जाती थी, अभाव का खोपला मुह विवृत रूप से परिचय देकर जैसे उसकी हँसी उड़ान के लिए मौन ही जाता। वह पागल होकर बोली 'यह भी कोई जीवन है। यह पढ़कर पाठक आशा करने लगता है कि अब लेखक पात्र के मन में गाता लगाएगा, शायद वह लगाता भी, पर तभी 'क्या है भाभी! मैं आ गया।' कहते हुए चौब ने घर में प्रवेश किया और राजकुमारी को अपने मन के कपाट बंद करके बहिर्मुखी होना पड़ा।

इसी प्रकार के अनेक स्थल प्रसाद के उपन्यासों में मिलते हैं जहाँ उन्होंने मनोविश्लेषण के लिए उपकरण तो जुटाए, पर ठीक मौके पर उनका पूरा उपयोग करने में अपना हाथ धींच लिया। इलाचन्द्र जोशी का यह कथन सही है कि 'जो कवि कामायनी में मनु के भीषण अतृप्त के चित्रण में आश्चर्यजनक रूप से सफल रहा है, उसकी अंतर्भाव विश्लेषणी प्रतिभा पर सन्देह नहीं किया जा

सकता। फिर भी आश्चर्य ही है कि कर्काल का कोई भी पात्र उन्हें मनोविश्लेषण के योग्य नहीं जँचा, कोई भी परिस्थिति गम्भीर वातावरण उत्पन्न करने योग्य मालूम नहीं हुई।¹

इस कभी को पूरा करने के लिए प्रसाद ने डायरी को माध्यम बनाया। तितली में इन्द्रदेव की मनोव्यथा का चित्रण प्रसाद ने डायरी द्वारा किया है। इन्द्रदेव एक अतमुखी पात्र है। 'ऊपर से शीतकाल की नदी के जमे हुए जल की कठोरता धारण किए रहने पर भी उसके भीतर का तरल जल ठाँठ मारता रहता है।² वह अपने परिपाश्व के प्रति उदासीन हो, यह बात नहीं। अपने आसपास के पड़्यन्नपूर्ण वातावरण के प्रति वह जागरूक है, अपने को दूसरों के विरोध का लक्ष्य बना पाकर उसके मन में प्रतिक्रिया भी प्रबल हो उठती है पर जीवन के प्रति उसके दुलमुल दृष्टिकोण द्वारा उत्पन्न उसकी पलायनवृत्ति बाहर के सघप को उसके भीतर समेट लाती है। उसे ससार में कोई भी ऐसा नहीं दीखता जिसे विश्वास-पात्र मानकर वह अपना दिल खोल सके। वह भीतर ही भीतर धुलता रहता है—अपने वातावरण से घिरा हुआ बेवस—खोया-खोया सा। ऐसी स्थिति में यदि वह डायरी के पन्नों पर अपनी मनोव्यथा उँडेलकर हल्का न हो जाता तो पागल हो गया होता। उमाद का पूर्व लक्षण विस्मरण तो उसमें प्रकट हा ही गया था।

इन्द्रदेव की यह डायरी उसके हृदय का दपण है, जिसमें उसके मन पर पड़े हुए वे सभी सस्कार जो शैला तितली और अनवरी के बारे में उसकी मानसिक हलचल का कारण बने थे और जिन्हें वह अनौचित्य के भय से शायद कभी भी प्रकट न कर पाना, प्रतिबिम्बित हुए दीखते हैं।

“वह तितली बन कर मेरे हृदय में शैला नहीं बनी रहेगी। तब तो उस दिन तितली को ही जैसा मैंने देखा वह कम सुंदर न थी।”

“ मैं स्वीकार करता हूँ कि ससार की कुटिलता मुझे अपना साथी बना रही है। वह मित्र भाव तो शैला का साथ न छोड़ेगा। किन्तु मेरी निष्कपट भावना जैसे मुझे से खा गई है। मुझे सदेह होने लगा है कि मैं शत्रुता को बना ही प्यार करता हूँ, या नहीं।”

इन्द्रदेव यदि डायरी न लिखता तो उसके हृदय में ही रहे इन परिवर्तनों का पता न चल पाता और यह कभी प्रकाश में ही न आता कि प्रेम के क्षेत्र में भी वह उतना ही दुलमुल है जितना दुनियादारी में।

डायरी अपने श्रेष्ठ रूप में लेखक-पात्र के अपने शब्दों में लिपिबद्ध उसका

1 इलाह ड जोशी प्रसाद का कथा-साहित्य और कर्काल कल्पना फरवरी 1951

2 प्रसाद तितली प 121

चेतनाप्रवाह (स्ट्रीम आफ वाशमनस) भी हो सकती है। पर उप्यास व लिए यह विश्लेषणात्मक प्रणाली द्वारा अभिव्यक्त पात्र के चेतनाप्रवाह से वहाँ अधिक उपयोगी होती है। पात्र के चेतनाप्रवाह का प्रभाव, उमक मन की बार दीवारी में सीमित रहने से, किसी अन्य पात्र पर नहीं पड़ सकता। पर डायरी जहाँ एक ओर लेखक-पात्र के विकास पर प्रकाश डालती है वहाँ वह जिस किसी अन्य पात्र के हाथ में पड़ जाए उसके भावी आचरण को भी प्रभावित कर सकता है। इन्द्रद्वे का इन शब्दों के साथ—“तो तुमने पढ़ लिया ? अच्छा ही हुआ”— डायरी का फाड़ डालना और फिर वही डायरी लिखन का नाम न लेना एक स्पष्ट संकेत है कि कदाचित्त शना तक अपनी मनाव्यथा पहुँचाने के लिए उस यहाँ एक उपाय सूझा हो। किसी और तरह से शैला के सम्मुख अपना दिल खोल सकने की हिम्मत तो उसमें थी नहीं।

प्रसाद न पत्रों द्वारा पात्रों के चरित्रोदघाटन की शैली को भी अपनाया है। 'काल' के अन्त में निरजन का किशोरी को लिखा पत्र उपन्यास के कथानक की बिखरी हुई कड़ियों को ही नहीं जोड़ता, निरजन, किशोरी तथा यमुना के चरित्र-विकास की कई गुरिथियों को भी खोलने में सहायक होता है और साथ ही उसके लेखक निरजन की तत्कालीन विकासावस्था को भी चित्रित कर देता है। निरजन लिखता है “मैंने उसकी (यमुना की) सहायता करनी चाही और लगा था कि निकट भविष्य में उसकी सांसारिक स्थिति सुधार दू इसलिए मैं भारत सभ में लगा, सांख्यिक कामों में सहयोग करने लगा।”¹ विजय के प्रति निरजन का ममत्व तो समझ में आ सकता है, पर यमुना के प्रति उसके पहले कठोर व्यवहार का दृष्टते हुए यह तब तक समझ में नहीं आता कि उसके प्रति उस इतनी ममता कैसे हो गई, जब तक पाठक निरजन के पत्र की इन पंक्तियों तक नहीं पहुँचता। 'मैं सोचता हूँ कि मैंने अपने दोनों को खो दिया। अपने दोनों पर तुम हसोगी, किन्तु व चाहे मेरे न हा तब भी मुझे ऐसी ही शका हो रही है कि तारा की माता रामा से मेरा अवैध सम्बन्ध अपने को अलग नहीं रख सकता।'²

इतना ज्ञानवान और मयमशील होकर भी निरजन को अपने भ्रष्टाचरण से घृणा क्या नहीं हुई, इसका उत्तर भी निरजन स्वयं देता है कि वह अपने प्रत्येक कुकृत्य का मनोविनान के शब्दों में, युक्तीकरण (रेशननाइजेशन) कर लिया करता था, अपने मन में उस उचित सिद्ध कर लिया करता। 'पवित्र होने के लिए मेरे पास एक सिद्धांत था। मैं समझता था कि धर्म से, ईश्वर से, केवल हृदय का सम्बन्ध है, कुछ क्षणा तक उसकी मानसिक उपासना कर लेने पर वह मिल जाता है। इन्द्रियाँ से वासनाओं से उनका कोई सम्बन्ध नहीं।' यमुना का

1 प्रसाद काल प. 290

2 वही।

उल्लेख करते हुए वह जहाँ अपनी भूल स्वीकार करता है वहाँ यमुना के चरित्र की उज्वलता का भी बखान किए बिना नहीं रहता "किशोरी! मैंने खोज कर देखा कि मैंने जिसको सबसे बड़ा अपराधी समझा था, वही सबसे अधिक पवित्र है।" निरजन के चरित्र विकास में, जीवन के प्रति उसके दृष्टिकोण में, ससार की तिक्तानुभूतियों में जो एक महान् परिवर्तन ला दिया था उसकी व्यजना भी उसके पत्र द्वारा हुई है "याय और दण्ड देने का ढकोसला तो मनुष्य भी कर सकता है। पर क्षमा म भगवान की शक्ति है। सबके क्षमा के लिए वह महाप्रलय करता है उसी महाप्रलय की आशा में मैं किसी निजन कोने में जाता हूँ, वस वस।"

वास्तव में प्रसाद की रुचि चरित्र-चित्रण की नाटकीय प्रणाली में ही थी। पर सवाद कितने ही सफल हो, है तो वे सवाद ही। पात्र की तत्कालीन मन-स्थिति की वे आशिक अभिव्यक्ति ही कर सकते हैं। नाटक में, नाटककार की मजबूरी देखते हुए, इतने से ही सतोप किया जा सकता है, पर उपन्यासकार से तो यहाँ तक भी आशा रखी जा सकती है कि वह पात्रों के मानसिक द्वंद्वों की शतप्रतिशत अभिव्यक्ति करा दे। मँजे हुए नाटककार होने के कारण प्रसाद इन सवादों द्वारा पात्रों के विकास को विभिन्न अवस्थाओं की झाकी दिखा सकने में भले ही सफल हुए हो, पर उपन्यास के लिए यह पर्याप्त नहीं। उपन्यास की वास्तविक समस्या तो पात्रों के चरित्र का क्रमिक विकास दिखाना है। उसे तो यह भी चित्रित करना होता है कि उसके पात्र चरित्र विकास की एक अवस्था में दूसरी अवस्था तक क्यों, कब और कैसे पहुँचे।

पात्रों के चरित्र विकास में क्या, कब और कैसे का उत्तर देना अकेले नाटकीय प्रणाली की सामर्थ्य से बाहर है। यह तो विश्लेषणात्मक प्रणाली के दूते का ही काम है। पर क्याकि प्रसाद का रुझान नाटकीय प्रणाली की ओर ही अधिक रहा और विश्लेषणात्मक प्रणाली को तो उन्होंने छोड़ा ही, इसलिए यदि वह अपने पात्रों के भीतरी मनाभावों की तीव्रता, उनके भीतर उठने वाले तूफानों और विद्राही भावनाओं के चित्रण में असफल रहे हो तो इसे नाटकीय शली की असफलता ही समझना चाहिए। प्रसाद यदि नाटकीय तथा विश्लेषणात्मक प्रणालियों में सामंजस्य बठा लेते, जा उन-जैसे प्रतिभा-सम्पन्न लेखक के लिए कठिन नहीं था, तो उनके पात्रों का चरित्र चित्रण अनुपम होता।

‘जयवर्धन’ की मनोवैज्ञानिकता

जैनेन्द्र का उप-यास ‘जयवर्धन’ उनके अ-य सभी उप-यासों में भिन्न एक अनूठा प्रयो। है पर यह अनूठापन जितना शैली का है उतना कथ्य का नहा। समूचा उप-यास विदेशी सवाददाता विलवर हूस्टन की डायरी के रूप में है। हूस्टन डेड-दो महीने के लिए भारत आया है और इस अल्पावधि में राज्य के शीपस्थ व्यक्ति जयवर्धन को समूचा पा लेना चाहता है। सरसरी नज़र से देखने पर इस रचना के राजनीतिक उप-यास होने का भ्रम होता है, पर जैनेन्द्र के अ-य उप-यासों की भांति यह भी मूलतः एक मनोवैज्ञानिक उप-यास है जिसमें कथानायक जयवर्धन बाह्याभ्यन्तर के विवेचन विश्लेषण द्वारा उसके जटिल व्यक्तित्व को समझने की चेष्टा करता है और यह चेष्टा करता है हूस्टन जिसे उपन्यास में सवाददाता कहा गया है, पर वह अपने को जीवन का विद्यार्थी मानता है और जयवर्धन के ‘निजत्व’ को पाने के लिए मनोविश्लेषण की अधुनातन तकनीकों का सहारा लेता है। वह आरम्भ में ही अपने मतव्य को जयवर्धन पर प्रकट कर देता है “मुझे आपका कम विवरण नहीं चाहिए। वह तो उजागर है ही। आया हू तो अतरंग लेन आया हूँ।”¹ जयवर्धन और इला भी उम्र इसी रूप में स्वीकार करते हैं। उसे सवाददाता मानते तो वे उससे बचने की भरसक चेष्टा करते पर इतनाय में दोनों उसे पूरा सहयोग देते हैं। जयवर्धन उसे आश्वस्त करते हुए कहता है ‘मैंने इला से कहा है कि तुम यानी हूस्टन बाहरी नहीं हो। सत्य की खोज में हो, इसलिए एक तरह अपन ह। इला कहीं रोक न पंदा करेगी। मेरे पास कुछ छिपा नहीं है सब खुला है।’ (पृ० 105)

फ्रायडवादी मनोविश्लेषण का विश्वास है कि बाल्यावस्था के दुःखद सघप, जो बिना मुलझे ही दमित होकर अचेतन में धँस जाते हैं, व व्यक्ति के आचार-विचार का निरंतर प्रभावित करत रहते हैं और उसके भीतर अचिरत तनाव का जन्म देकर किसी भी व्यक्ति अथवा स्थिति से उसका मानसिक मतुलन नहा

बैठन दते।¹ उही दुःखद अनुभूतियों को, जो दमितावस्था में उसकी अघ्निकाश परेशानियों का कारण बनती हैं, पात्र के अवचेतन में निकालकर चेतन में ले आना और उनके निराकरण में उसकी सहायता करना मनोविश्लेषण का चरमोद्देश्य है।² फ्रायड और उसके अनुयायियों का विश्वास है कि व्यक्ति जब तक अपनी परेशानियों के अवचेतन प्रेरकों का नहीं जानेगा, तब तक वह उनसे मुक्त न हो पाएगा। पात्र के अवचेतन की परत पर-परत खोलने के लिए मनोविश्लेषक मुदपत मुक्त साहचर्य (फ्री एसोसिएशन) और स्वप्न विश्लेषण (ड्रीम ऐने-सेसिस) प्रणालियों का प्रयोग करता है। जयवर्धन और इला के जीवन-सूत्रों के एक दूसरे से निरन्तर उलझते-सुलझते रहने के कारण उनके भीतर अवचेतन में जा गाँठें पड़ गई हैं, उनके वास्तविक स्वरूप को प्रकाश में लाने के लिए जैनद्र न ‘जयवर्धन’ में मुख्य रूप से मुक्त साहचर्य तकनीक का सहारा लिया है। मना-विश्लेषक की तरह वे अपने पात्रों को स्वस्थ करने के लिए उन पर इन तकनीकों का प्रयोग नहीं करते, बल्कि इनका उद्देश्य रहा है पात्रों के अवचेतन में गहरे दबे दुःखद सघर्षों को मन की अँधेरी गुफाओं से निकाल लाना और फिर उनके अटपटे आचार-विचार और क्रिया प्रतिक्रिया के गूढ प्रेरकों में काय कारण श्रुतला ढूँढना जिससे कि उन पात्रों की अपसामान्यता समझ में आ सके।

मुक्त साहचर्य की स्थिति में लाने के लिए पात्र को आराम से लेटने के लिए कहा जाता है और उससे अपेक्षा की जाती है कि वह अपने मन को खुला छोड़ दे और खूब भटकने दे। फिर उससे कहा जाता है कि उसके मन में जा कुछ भी आ रहा हो उसे बताता जाए—मानो वह एक रेलगाड़ी में सफर कर रहा है और खिडकी में बठा है तथा उसकी आँखों के सामने से जो कुछ भी गुजर रहा है उस अपने पीछे बड़े साथी की ज्यों का त्यों बता रहा है, कुछ छोड़े अथवा जोड़े बिना। इस प्रकार व्यक्ति युक्तियुक्त विचार के बोझ से मुक्त हो जाता है, और उसके अवचेतन में धँसी क्षोभकारी सामग्री अतीत की उन घटनाओं की स्मृतियाँ का रूप धारण करके चेतन में आन लगती हैं जो उसकी मानसिक परेशानियों

1 Ruch ‘Psychology and Life’, p 527-28

The conflict, though unconscious continues to influence the individual's thought feeling and behaviour and is the cause of his emotional tensions and inability to adjust

2 Freud ‘New Introductory Lectures on Psycho-analysis’ Norton New York, 1933, p 112

‘Psycho-analysis aims primarily at the reclamation of the Id by the Ego’

का मूल कारण है।¹ इसी सामग्री में उसकी मनोवैज्ञानिक कठिनाइयों से सम्बन्धित गहरा आंतरिक अर्थ रहता है। यह प्रणाली व्यक्ति को आरोपित बन से मुक्त करा देती है ताकि वह गहरा अर्थ, जिसका सम्बन्ध उसकी अतन्त महत्त्वाकांक्षाओं से होता है, प्रकाश में आ जाए।² इस तकनीक में पात्र में अपना की जाती है कि उस समय उसके मन में जो कुछ भी आ रहा हो (भाव, विचार, इच्छा द्वन्द्व शारीरिक संवेदना आदि) उसे ईमानदारी में और स्पष्टता के साथ पूरा पूरा बताता जाए, अपने अवचेतन में काम कर रही प्रेरणाओं के प्रति जागरूक रहे धीरे-धीरे उन अवचेतन प्रति-यासों (एटिच्यूड्स) को बदलने के लिए, जो उसे प्रायः असंतुलित किए रहते हैं अपने में याग्यना पैदा करें। इसमें मनोविश्लेषक का काम होता है—1) देखना-सुनना (आब्जर्वेशन), 2) विवेचन विश्लेषण के साथ-साथ व्याख्या करना, 3) सहानुभूतिपूर्ण अतदृष्टि (अण्डरस्टैंडिंग) और 4) बाधकता यानी अटक के समय पुनः मुखरित होने अर्थात् खुलने में पात्र की सहायता करना आदि।³ उप-यास के पात्रों से यह आशा की जा सकती है कि उनके मन में जो आ रहा है उसका पूरी मर्यादा और स्पष्टता के साथ बताते बनें और अपने अवचेतन में सक्रिय प्रेरणाओं के प्रति सजग रहकर उनका उल्लेख भी करते जाएँ जैसा कि इला और लिजा करती है। पर उनसे यह मांग नहीं की जा सकती कि वे अपने अवचेतन प्रति-यासों को बदलने की चेष्टा करें। जयवर्धन में हूस्टन इला और लिजा का मुक्त साहचर्य की स्थिति में लाने के बाद ध्यान से सुनता रहता है और उनके रुकने पर सहानुभूति एवं सौजन्यपूर्ण प्रश्नों द्वारा उन्हें पुनः मुखरित करने का प्रयास भी करता है। पर अपनी व्याख्या द्वारा वह पात्र को समझाने नहीं बैठता। व्याख्या वह करता अवश्य है पर मुक्त साहचर्य की समाप्ति पर अपनी डायरी में और उनकी अनुपस्थिति में ही, क्योंकि उसकी व्याख्या उप-यास के पात्रों के लिए नहीं, बनें-द के पाठकों के लिए है।

मुक्त साहचर्य की स्थिति में आ जाने पर पात्र के चेतन मन का उस पर से

1 Dalbeiz Psycho analytical Method and the Doctrine of Freud, p 206

The essence of analytical cure consists in resolving morbid habits by reducing them to the memory of events from which they sprang

2 P Schilder Psycho-analysis Man and Society, ed 1951 p 7
The method liberates the individual from the constraint of a superficial meaning so that the deeper meaning may come to surface a meaning which is in relation to the unsatisfied needs and wishes of the individual's life

3 Karen Horney Self Analysis—Analyst's Share in the Psycho-analytical Process, 101 & 123

नियंत्रण टूट जाता है, वर्तमान की पकड़ ढीली पड़ जाती है और धीरे धीरे वर्षों पहले का अतीत ही उसके लिए वर्तमान हो जाता है। स्मृति-पट पर अतीत की घटनाओं के उभर रहे चलचित्र में वह पूरी तरह खो जाता है और अतीत को दोबारा जीने लगता है। यही नहीं, विगत वेदना और व्यथा को भी वह फिर से भोगने लगता है। अतः जब तक मुक्त साहचर्य की स्थिति बनी रहती है वह अपने वर्तमान परिवेश से एकदम कटा रहता है और उसे भान ही नहीं रहता कि उसके पास ही कोई उसकी व्यथा का साक्षी बना बैठा है। इसीलिए मुक्त साहचर्य की समाप्ति पर अतीत से वर्तमान में लौटने के लिए उसे थोड़ा आयास पड़ता है।

हूस्टन की डायरी में, जो 'जयवर्धन' उपन्यास के रूप में उपलब्ध है, इला के मुक्त साहचर्य का बड़े विस्तार से वर्णन हुआ है। इसमें कला की ही निविड़ पीड़ा और मनोप्रचियों की चलक नहीं मिलती, बल्कि उसके माध्यम से जयवर्धन के मन की भी कुछ गाँठों का पता चलता है। जयवर्धन तो यही मानता है कि उसे पाने के लिए पहले इला को जानना होगा। इला को हूस्टन के प्रति खुलने की सलाह देते हुए उसने कहा भी था कि 'विलवर कामकाजी नहीं हैं और भेद लेने आए हैं जिसे वह तत्त्व कहते हैं। वह सब मेरी तुम हो। इसलिए देखो, तुम ही उन्हें सँभाल लेना। जरूरी कुछ हो और जितना हो उतना ही मुझ तक लाना।' यहाँ यह उल्लेखनीय है कि इला पिछले बीस-बाईस वर्षों से जयवर्धन के साथ रह रही है, यद्यपि दोनों में परिणय-संबंध नहीं है और इसीलिए वे सामाजिक अपवाद का शिकार हैं।

इला के बचने की लाख कोशिश करने और बार-बार टालते रहने के बावजूद हूस्टन हिम्मत नहीं हारता और आखिर उसे मुक्त साहचर्य की स्थिति तक ले ही आता है। 12 मार्च को उसने अपनी डायरी में इला के मुक्त साहचर्य के बारे में यों लिखा " 'मैंने कहा, ठहरो! तुम भूल में हो। जय के लिए तुम अलग नहीं हो।' बीच में वह बोली, 'नहीं, मैं भूल में नहीं हूँ, क्योंकि मैं जानती हूँ कि एक भूल मैंने की थी।' मैं सप्रश्न हुआ। उसने मेरी ओर देखा जैसे भीतर तक देख लेना चाहा, फिर जाने किस अवशता में बोली। बोलते समय उसकी आँखें मुझमें हट गई थीं। मानो वे बद ही हो गई थीं।" इस प्रकार संवेत मिलता है कि हूस्टन इला को मुक्त साहचर्य की स्थिति में ले आया है और उसका प्रलाप चल पड़ा है 'बहुत दिनों की बात है, बीस, शायद बाईस वर्ष पहले की। सागर का तट था। संध्या डूब चली थी। तट सूना था। लहरों पर लहरें लेकर सागर आता और पछाड़ खाकर पीछे लौट जाता। मैं बराबर में साथ न थी। दो पीछे खड़ी जय को देख रही थी। वह स्तब्ध खड़े थे। आज उनका मन था। वह सागर की ओर मुह किए खड़े थे—स्तब्ध और अचल। उस

मुझम ऐसा गहरा मोह हो आया, जो जैसे उमगा आता हो। उस सामन धर व्यक्ति को अक म लेकर मजूचा भीतर दुबका लू। पर मन मे जितना भी चाहा, मैं अलग बँधी-सी उग्ह दउती ही रही समय की अनन्तता मुय पर सधीत गई कि सहसा मूर्ति मुठी। हाय उसके बडे। मैं सुना, 'इला।' वह पुकार मुय वेध गई। बहुत आकस्मिक, बहुत अप्रत्याशित थी यह। मैं चीक कर पीछे हटी।

फँसे हाय बढ़ते मेरी ओर आते ही गए और प्यार स विगडा मरा नाम 'इली' पछाडो पर पछाड खाता गूज गूज कर मेरे कानो के परदा पर पडता मेर समूचे पन म रमता समा गया उन हाथो ने मुझे न छूआ। आँचल के छोर का ही निब उठाया और उम अपने होटा और फिर आँखा से लगाया। मेर सार गात मे काँट सिहर आए। आँखें बंद हो गईं, कानो से फुसफुसो, मानो नीरव वाणी म सुनती गई इली ' ' और जाने कैसी पुकार थी। काल के किस छोर स बह चली आई थी। मेरे सूनेपन म से बोल उठा लो लो, लो, लो, मुझे लो तभी एक हलका सा परस मेरी उँगलिया का छू गया। सार गात मे एकमाय बिजली दौड गई और मैं वजन करती चिल्लाई नहा, नही नही वजन करती हो मैं अपेक्षा म रही कि कोई होगा जो मेरी 'नही' नही सुनेगा और मुझे से ही लगा। इम अपेक्षा को ही 'नही' मे दोहराती चली गई, हाथो के वजन स लाने वाल को हटाती आर बुलाती चली गई पर हाय किमे हटाकर बुला रहे थे? आँख खोलकर देखा, कोई न था। जो आ रहा था वह चना गया था। उसकी पीठ फिर अब मेरी ओर थी और मुख मागर की ओर था। " इस प्रकार इला का मुक्त साहचय चल पडा और उमके स्मतिपट पर जो आता रहा वह बतानी गई और हूस्टन बिना दखल दिए सुनता रहा।

उसके बाद सचेत मिलता है मुक्त साहचय की समाप्ति का "उसकी आँखें खुतीं। जैसे उसन अब पहचाना कि वह बाईस घण बाद का आज है। कि बात मुक्त बिलवर शैलडन हूस्टन से हो रही है। जैसे उसे आयास पडा। इतने बहुत से वर्षों को जो बतमान हो आए थे क्षण मे जो सूखा पार कर आना। अंत म पार मिला, स्वस्थ बनती सी वह बोली 'तब मे कभी मैंने उह अवश नही पाया है। अपनी ओर से चेष्टा की है, घष्टता की है, निलज्जता की है, पर नहीं, कुछ नही हुआ है पूछती हूँ, यह प्रेम है? कुछ उत्तर न दे सका। मैं मान हो आया था। जा हुआ, उस पर विश्वास न हाता था। किम बग म नारी यह सब कहने के निकट आ गई, जान न सका। शायद वही मूल दुई है चूक हा गई है। मैं कहा 'जाप अज्ञान न हा।' सुनकर वह मुम्कराई। वही उस मुम्कराहट म चलता न थी। वह एकदम शिष्ट थी और सयत। जैसे जो सुनाया वह पट पर था देखकर घणन के रूप मे ही कह सुनाया गया था। यों वह अचग था यह अलग थी। फिर हँस के बोली, ' कहती हूँ। क्या मैं उसके बाद उह छोट

सकती थी ? पर पा भी कभी नहीं सकी।' थोड़ा ठिठकी और फिर आवग में बोलती ही गई, 'वात सच है। मैंने बापू को वचन दिया था। वृत्तज्ञ हूँ कि जय ने कभी उस मयादा पर किंचित रेख नहीं आने दी। पर पूछती हूँ, वह प्रेम है जिसमें मयादा दीखने की रह जाती है ? अघा नहीं, वह प्रेम है ?' "

इसके पश्चात हूस्टन की डायरी में यह निखा मिलता है, मानो वह पाठकों के लिए इला के मुक्त साहचय की व्याख्या कर रहा हो "सुनकर मैं चमका। जैसे तडक कर विजली की कौंध भीतर तक चीर गई। सब मर्यादाओं और प्रण-प्रतिज्ञाओं के रहते भी जैसे नर के प्रति नारी में प्रश्न हो, प्रश्न का दावा हो, कि वह मातृत्व से वंचित क्यों है। उसका सारा ज्ञान उसकी धमनियों में रमे और रक्त में धड़कते इस प्रश्न का जैसे शमन न कर पा रहा है। तो जय ने जो इला का मान रखा, सो ही क्या उसे नारी का अपमान मालूम हो रहा था ?"

(पृष्ठ 128-132)

मह और इस तरह के अनेक स्थल 'जयवधन' में मिलते हैं जहाँ हूस्टन इला को मुक्त साहचय की स्थिति में ले आता है और उसके भीतर गहरी घेंसी मनो-प्रथियों को स्मृतियों के रूप में उभारकर इला जय सम्बन्धों की परत पर परत घोलता हुआ उनके वास्तविक स्वरूप को उदघाटित करने का प्रयास करता है।

जयवधन के मन में इला का स्थान वितना अक्षुण्ण और अनय यह वात इला के मुक्त साहचय से भी अधिक स्पष्ट हाती है। विदेशी युवती एलिजाबेथ के मुक्त साहचय से, जिसमें हूस्टन जयवधन को लेकर उस सुदरी के मन में पड़ी गांठ को बड़े जायास से निकाल लाता है। लिजा (उसका संक्षिप्त नाम) प्रगति-वादी दल के नेता श्रीनाथ की पत्नी ही नहीं, उस विरोधी दल की जान भी है। नाथ को बताए बिना जयवधन लिजा को योरोप में अपना प्रतिनिधि बनाने का प्रस्ताव सीधे उसी से कर देता है। लिजा इसमें अपने प्रति जयवधन का आकषण देखकर उल्लसित हो उठती है और अपने पति के दल को जयवधन के निकट लाकर उसका विराधी रुख समाप्त करने के उद्देश्य से जय से उत्साहपूर्वक मिलती है। पर जय से भेंट के बाद वह बीखलाई-सी उत्तेजित अवस्था में हूस्टन के पास आती है। हूस्टन उसकी बीखलाई का कारण जानना चाहता है और उसके लिए जितनी चेष्टा करता है, वह उस उतना ही टालती है। पर वह जितना टालती है उसके प्रति हूस्टन की उत्सुकता उतनी ही बढ़ती जाती है। कुशल मनाविश्लेषक की तरह वह इस दिशा में प्रयास करता है और अन्ततः लिजा को मुक्त साहचय की स्थिति में ले आता है जो लगभग 12 पृष्ठ तक चलता है। इसमें लिजा जयवधन के प्रति अपनी बीखलाई का कारण बताते हुए कहती है "वात कुछ नहीं, उनमें तो भाव सत्कार का था, पर उसी से लगता कि वह दूर है। जब सब कामकाज के मिलसिले में हो, अतिरिक्त कुछ नहीं मिलकर, मैं और सब समझ

सकती हूँ, दो आदमियों के बीच यह ठडक मेरी समझ में नहीं आती। आदर वहाँ अन्तराय डालने आता है। उस समादर के व्यवधान को किमी क्षण लाँचकर मैं पास आ पाई, या पास ले पाई, यह तनिक अनुभव न हुआ तो क्या सब बग ही नहीं है? योरोप का काम या मवदलीय चर्चा में मेरा योग सब बड़ा ऊपरी लगता है विलवर और जी होता है, शाम को जाती अभी चली जाऊँ।”

(पृ० 273 274)।

पर लिजा की उत्तेजना को शांत करके उसकी वीखलाहट के कारण को मुक्त साहचर्य के माध्यम से बाहर निकाल लाने के लिए हूस्टन का बरा कुछ न करना पड़ा था। उसे अभिभावक से लेकर प्रेमी तक का काम करना पड़ा और स्थिति यहाँ तक आ गई कि लिजा प्रेम के स्तर पर उमसे ही उलझकर तुष्टि पात लगी। दमित प्रेम के मामलों में मनोविश्लेषक को प्रायः स्थितियों का सामना करना पड़ता है जहाँ पात्र को अपने प्रेम का आलवन बदलकर मनोविश्लेषक में ही दिखने लगता है। मनोविश्लेषक के लिए यह परीक्षा की घड़ी होती है। उस अपने पात्र के प्रेमपाश में फँसने के मोह का सबरण करना होता है। यही नहीं, ऐसा करते समय उसके प्रति अपनी कमनीयता को घटाना नहीं, बल्कि बढ़ाना होता है और अपनी भीतरी चौकसी को पात्र पर प्रकट नहीं होने देना होता है। अथवा सदह के हलके स शोके से भी उसके विश्वास का गड टूट जाएगा और उसके भीतर से उमडती भावधारा रुद्ध हो जाएगी।¹ इसलिए अपने पात्र के प्रति कठोर तो वह कभी हो ही नहीं सकता। ऐसे क्षणों में मनोविश्लेषक का एक प्रकार में तलवार की धार पर चलना होता है। इस दृष्टि से लिजा के मुक्त साहचर्य के ये स्थल मननीय हैं—

‘सहानुभूति गहरी हुई कहा ‘लिजा, प्रिय, और छोडो, मुझे ला जोर मैं तुम से चौपाई सदी से भी ऊपर यहाँ रहने का मौका पा चुका हूँ, तो क्या उनना ही बडा मुझे न धान सकती? लिजा, आवेग छोडो, बताओ क्या बात है?’

‘ देखते दखत वह कुछ और ही जाई। बोली, ‘मि० हूस्टन आप अभिभावक तुल्य है मैं पति स तौड पर कैसे आ गई? स्त्री के लिए यह आसान नहीं होता। सबके अनुमानों का अपने ऊपर झेलना आसान नहीं होता। वही मैं न किया। किसलिए?’ मालूम नहीं उस क्या हुआ था। वह बोलनी गई। बीच में हमारे मेज थी। मैं अब अपनी जगह से उठा, उमकी कुर्सी की बाँह पर आया

1 पुननाम Karen Horney Self Analysis, p 136

With the best will in the world a patient cannot express himself freely and spontaneously if he has an unsolved resentment in his heart toward the person to whom he reveals himself.

और उसके बालों में हलके-हलके उँगलियाँ फेरते हुए कहा ‘लिजा !’ मानो दह में कुछ कपन आया। मेरा हाथ तब उसकी दाहिनी कनपटी पर गया और वहाँ हौले से दबाव देकर मैंने उसके चेहरे को अपनी ओर झुकाते हुए कहा, ‘अशांत न होओ, लिजा !’

“ वह समय न सकी, मैं समझ न सका। किंचित् वहाँ प्रतिरोध अनुभव हुआ, लेकिन फिर वह सिर, मानो आश्वासन में, मेरी हथेली के दबाव के नीचे धुक्ता गया और मेरी जाध पर टिक आया। वह कुछ बोली नहीं। धीमे धीमे उसकी दाहिनी कनपटी को थपकते हुए मैं कह चला, लिजा, तुम्हारे आगे बड़ा काम है। तुम अपन को भूल नहीं सकती। ऐसे खोओगी तो कैसे चलेगा ? ’ मैं कह जा रहा था। लेकिन मालूम हुआ कि सुनने वाला सुन नहीं रहा। उसकी आँखें मुद आई थी और वह निश्चेष्ट थी। जैसे खो गई हो।

“ कहना रुक गया। मैं स्वयं रुक गया। तीन चार मिनट मानो चारों ओर मभी कुछ रुक गया। लिजा का सिर उसी तरह गोद में रहा, बाल उसके सुनहरी थे और मुलायम थे और बहुत थे। अजब अनुभव हुआ, और उस रुके हुए समय में मन जाने कहाँ-कहाँ उडा फिरने लगा ? कि अवस्मान मिर उठा, लिजा सभली, बालों को समेटा और लजाई-सी मुझे देख उठी। मैंने अपने साथ जल्दी की, ‘तो जाओगी।’ ‘हाँ।’ ” (पृ० 270-272)।

उपर्युक्त उद्धरण से अनुमान लगाया जा सकता है कि रुद्ध लिजा को मुखरित करने में हूस्टन को कितना आयास करना पडा और कितना बडा जोखिम उठाना पडा। तब जाकर कही वह उपर्युक्त स्वीकारोक्ति के बगार पर आई। पर हूस्टन को अभी इससे भी बडी चुनौती का सामना करना था, डिगे बिना। लिजा के आवेश की परिणति जब ‘परम सतोष’ में हुई तो स्थिति यो थी “हूँसना उसका बंद हो गया। जस खोई सी मुपे देखती रह गई। उस दृष्टि से मैं सहम आया। पीछे हटने को था कि उसने झपटकर मुझे लिया और अपन ओठ मर आठा पर गाट दिए। मैं अनुद्यत था, और उस क्रिया की तीव्रता के उत्तर में तुरंत लगभग कुछ मुझसे से उठकर न आ सका, जैसे मैं सबया निश्चेष्ट बन आया, मानो केवल विषय रह गया। कितनी देर तक इस अवस्था में रहना हुआ, यह नहीं सकता। देर अनन्त-सी लगी। अलग हुई तो चौकी-सी बोली विलयर, यह क्या ?’ मैं मचमुच लज्जित था।’ (पृ० 278) कहना न होगा कि यह प्रेम-व्यापार इतररफा ही रहना था क्योंकि कुशल मनाविश्लेषक के रूप में हूस्टन को लिजा का उबारना था, न कि स्वयं को उसमें डूबने देकर सारे किए बिराए पर पानी फेरना था।

इस प्रकार, जयवधन के जीवन में आई दो नारियों के मनाविश्लेषण द्वारा

हूस्टन जय के 'निजत्व' को पाने का प्रयास करता है और उसमें उसे कुछ सफलता भी मिलती है। पर जयवधन से पाला पड़ते ही उसकी यह सफलता नगण्य होन लगती है। हूस्टन के मनोविश्लेषक की विडवना यह है कि वह जयवधन के पास में आकर अपनी मनोविश्लेषण-प्रतिभा को इन नारियों पर ही केन्द्रित किए रहता है जिसके परिणामस्वरूप उसका लक्ष्य पान, अर्थात् जयवधन जिसका वह अन रग लेने आया है उसकी पकड में निकलता रहता है। हूस्टन को भरमाने के लिए (शायद अपने की भरमाने के लिए लिए भी हो) आरम्भिक भेंट में ही जयवधन ने उसे जता दिया था कि 'इला रोक न पदा करेगी। मेरे पास कुछ छिपा नहीं है, सब खुला है'। पर पान के लाख विश्वास दिलवाने पर भी कोई मनोविश्लेषक यह कैसे मान सकता है कि किसी व्यक्ति में छिपा कुछ भी नहीं है, सब खुला है? ऐसा कह कर वह व्यक्ति अपने जाने घोखा न भी दे रहा हो, पर यह कैसे माना जा सकता है कि उसके इस कथन में आत्मपवचना नहीं हो सकती? तो फिर हूस्टन स्वयं जयवधन की मुक्त साहचर्य की स्थिति में क्यों नहीं लाता, इला और लिजा को लेकर पड़ी उसकी मनोग्रधिया के प्रसंग में। इसमें सदेह नहीं कि हूस्टन जयवधन से कई बार एकांत में मिलता है दिन में ही नहीं तारा भरी रात की नीरवता में भी, और जयवधन उसके साथ दिल खोलकर घटा बतियाता रहता है पर वह मुखर चिंतन (थिंकिंग एलाउड) से अधिक कुछ नहीं रहा और वह भी दशन एव अघ्यात्म जैसे विषयों पर। हूस्टन जयवधन का कभी गहर मुक्त साहचर्य की स्थिति में नहीं ला पाया जिसमें उसकी प्रेमपगी मनोप्रथिया अतीत की स्मृतियों के रूप में फूट निकलती। जयवधन के अंतरग ने आत्मरक्षा में दशन और अघ्यात्म का जो कवच पहन रखा था, हूस्टन कभी उसे बंध नहीं सका, बल्कि वह उसी की मत्य मानकर उसमें जय के निजत्व की झाकी पान का भ्रम पालने लगा। जयवधन का अंतरग लेने आया जीवन का विद्यार्थी' हूस्टन उसके तर्क जान में फँस, मनोविश्लेषक के पद से च्युत होकर जय का भक्त बन जाना है और राजनीतिक मामला में (स्वामी और इन्द्रमोहन के पास जाकर) उसका दौल्य काम भी करना है। वह जयवधन के इस कथन को सत्य मानकर अपने प्रयासों का कूटित होन जाता है कि 'आंतरिकता की बात भाता कस की जा सकती है। जा मैं हूँ उगी को वह फँस सकता हूँ। आदमी अपनी जानकारी ही तो कहता है अपने ही हान का कहन में कस सा सक्ता? (पृ० 328), जबकि प्रत्येक मना विश्लेषक जानता है कि 'आंतरिकता की बात' की नहीं जाती मुक्त साहचर्य की स्थिति में वह अन आर होती जानी है और व्यक्ति अपने होन को कहन मगता है।

ऐसी स्थिति में मनोविश्लेषक के रूप में हूस्टन की असफलता अवश्यभावी थी। उरानन के आरम्भ का हूस्टन जल्दी ही सट्टाहाने लगता है और अंत तक

पहँचते-पहँचते पूरी तरह हार मान लेता है। अपनी डायरी में वह एक स्थूल-परिचय लिखता है "जो हो, जय राजनीतिज्ञ से प्यक् है। इसी से अपेक्षित सफल और अवन है। क्या मैं उस तत्त्व विज्ञान का प्रेषणीय रूप में रख सकूंगा कि रहस्य सुगम हो और जीवन की उलझन खुल आए ? अपने सवध में यह विश्वास नहीं हो पाता।" (पृ० 247)। इला स तो हूस्टन को पूरा सहयोग मिला था और उन वह कई बार मुक्त साहचर्य की स्थिति में लाकर कुछ गुलियों को खोल भी चुका था। पर उसे समझने में भी वह हिम्मत हार बैठता है "इस महिला न मुयम अपना कुछ गोपनीय नहीं रखा है। घनिष्ठ लगने वाली किन्हीं भी घटनाओं का परिचय उमसे मुने प्राप्त हुआ हो, किन्तु व्यक्तित्व का रहस्य उसी तरह अबूच और अगम है।" (प० 434)।

हूस्टन की अमफलता का कारण मानव मन की गूढ़ता ही है या उसके सप्टा जेनेट्र के प्रावरोध (इनहिबिशन) भी, यह विचारणीय है। हर व्यक्ति अतएव एक अवूझ पहेली है, यह सत्य तो आधुनिक मनोविज्ञान के प्रवक्ता सिगमंड फ्रायड को भी स्वीकार करना पडा था जिसने व्यक्ति-मानस की अतल गहराइयों का नापने में अपना पूरा जीवन लगा दिया था।¹ अवचेतन की इस जटिलता का लक्ष्य करत हुए जेनेट्र न भी एक बार अपने आलोचकों के प्रति पछा था "गहन गहराई में उतर कर चलना ऐसा सरल नहीं हाता जैसे ऊपर मदान में थपना। लिखना क्या है ? अपने भीतर की उलझनों को सुलझा पाना य" (पृ० १५५, १५६) है। वहाँ भीतर दडी चकरी अँधरी गलिया हैं, वहा प्रकाश का जगमगाता प्रकाश क्या। इससे वहाँ पठ कर राह खोजने वाल की गति कुछ धीमी या कुछ झुंझुंकी या कुछ चकरीली-मी हो जाए तो क्षम्य मानना चाहिए। यह वाक्य है: "मैं भी बात नहीं लाचारी की बात है।" ('साहित्य का श्रेय और शून्य', पृ० 167)। व्यक्ति के अवचेतन का पूरी तरह समचना तो कठिन है, पर मनुष्य के अन्दर कुछ वह समय में आ पाए उसे शब्दों की अमीम भाषा में व्यक्त करना और भी कठिन है "बुद्धि निमित्त ये शब्द सतह के हैं, परन्तु उनके अन्दर के वे कहा नापते हैं ? क्या ये उसका तनिवर्तन हैं, या उनके अन्दर का अनुभव हाता है क्या वह शब्दों में आता है ?" (पृ० 167, 168)

इस प्रकार, जयवधन ही नहीं, अपने अन्दर की गूढ़ता और अभिव्यक्ति की अपूर्णता के कारण ही...

1 Hoffman Freudianism and its inner nature is as unknown to the external world and it is known through the data of the world through the indirect...

लेते हैं। सुनीता हो या कल्याणी, सुखदा हो या जयवधन, जैनन्द्र के सभी पात्र एक मीमा तक ही खुल पाते हैं। तत्पश्चात् उनका अतरंग नाना रूप धर कर पाठकों का भरमान लगता है और वे अत तक अवूझ पहेली बन रहते हैं। क्या वस्तु-जगत के व्यक्ति की तरह उपयास के पात्र का भी अतत अवूझ रह जाना अनि वाय है ? यदि नहीं, तो सोचना होगा कि इन पात्रों की अज्ञेयता के बीज कहीं उनके श्रष्टा के अपने अवचेतन में तो विद्यमान नहीं। इन उपयासों को पढत हुए बहुधा ऐसा लगता है कि अपने पात्रा और उनकी अज्ञेयता की तरह जनेन्द्र के अतरंग न भी आत्मरक्षा में अध्यात्म और दर्शन का एक दृढ कवच पहन रखा है और उनका लेखन, अपनी तीक्ष्ण तार्किकता के बावजूद उसे बघ नहीं पा रहा। पर उनका चेतन मन हार मानने के बजाय उस कवच का ही सत्य मानन का भ्रम पालने लगता है और उसके महारे अपने भीतर की उलझना का सुलझाने का प्रयास में उह उत्तरोत्तर उलझाता जाता है। 'अज्ञेय' ने इस दुरूहता का 'प्रेशर मायोपिया'¹ की सत्ता दी है, पर हम इसे जनेन्द्र के अतरंग और उसकी अज्ञेयता की मजबूत क्लिबदी ही कहेंगे। ऐसी स्थिति में पाठक अनत खाली हाथ ही रह जाए ता आश्चय नहीं।



1 S H Vatsyayan Foreword to 'The Resignation (त्याग-पत्र का अर्थही प्रसंग)

'It was a case of a sort of pressure myopia—the sheer intensity of his (Jainendra's) vision seemed to blind him and his reasoning became specious, quibbling and even banal.'

अज्ञेय के माध्यम से वात्स्यायन की रोज

अज्ञेय बहुमुखी प्रतिभा के धनी थे। उनके पन्द्रह कविता-संग्रह, सात कहानी-सकलन, तीन उपन्यास, बीस निबंध-संग्रह, दो यात्रावृत्त और दो डायरी-सकलन प्रकाशित हो चुके हैं। उनका व्यक्तित्व भी बहु-आयामी था। भ्रान्तिकारी और धुमक्कड़ ता के थे ही। हरफनमौला भी वे गजब के थे। लेखन और चित्राकन से लेकर माली, बर्दई, रसोइये का काम भी वे बढ़िया ढंग से और खुशी-खुशी कर सकते थे। शानोशीकन से रहता उन्हें पसंद था, पर ऐसी सुविधा न रहने पर वे मस्तमौला फक्कट की तरह भी मजे में रह सकते थे। उनकी पसंद और नापसंद दोनों प्रबल थी। अपने चकरीले-पयरीले जीवन में उन्होंने अपने आस-पास मित्र-मंडली भी खूब जमाईं और शत्रु भी अनगिनत पैदा किए। उनके प्रशंसक और निन्दक वेशुमार हैं।

अपने को वेमूलतः कवि मानते थे। नयी कविता के तो प्रवर्तकों में ही उनकी गिनती होती है। पर अनेक उत्कृष्ट रचनाओं के बावजूद उनकी कविता कई प्रवादा का शिकार बनी जबकि उनके कथा-साहित्य ने उनकी छवि को चमकाया है। मुझे तो यह भी लगना है कि उनकी घबल कीर्ति को अक्षुण्ण रखने के लिए उनका कथा-साहित्य ही पर्याप्त है। 'रोज', 'जयदोल', 'हीलीबोन की बतखें', 'पटार का घीरज', 'शरणदाता', 'बदला' आदि उनकी बेजोड़ कहानियां तथा 'शेखर एक जीवनी' और 'नदी के द्वीप' नामक उपन्यासों की गणना विश्व-साहित्य की श्रेष्ठ कथावृत्तियों में की जा सकती है। उनके कथाकार ने बस एक जगह मात खाई है। वायदा करने भी, अनेक और उनके पाठकों के लाख चाहन पर भी, वह 'शेखर एक जीवनी' का तीसरा भाग प्रकाश में नहीं ला सका।

अज्ञेय के ये दोनो उपन्यास, विशेषकर 'शेखर एक जीवनी', आत्मकथापरक रचनाएँ हैं। उनमें आत्मकथा-तत्त्व कितना है और उसके सहारेलेखक के अपने विकास-सूत्रों को कहा तक पहचाना और परखा जा सकता है, इसके लिए इन उपन्यासों की रचना तक अज्ञेय के जीवनवत्त की सक्षिप्त जानकारी आवश्यक

हागी। वे पंजाब में जालंधर के निवृत्त कस्तूरपुर के भणान सारस्वत ब्राह्मण कुल के थे। उनके पिता डा० हीरानन्द शास्त्री भारत सरकार के पुरातत्व विभाग के उच्च अधिकारी थे। वे सस्कृत के प्रकाष्ठ विद्वान् थे और स्वाभिमान एवं अनुशासनप्रिय भी। वे प्रायः दोरे पर रहते थे। कसिया (देवरिया) के एक पुरातत्व खुदाई गिर्विर म 7 माच, 1911 को अनेय का जन्म हुआ। उनका बचपन सन् 1911 से 1915 तक लखनऊ में तथा 1915 से 1919 तक जम्मू और कश्मीर में बीता। 1919 में वे पिता के माय नालदा आए जहाँ पिता ने उन्हें हिन्दी लिखाना शुरू किया। उनकी शिक्षा घर पर ही सस्कृत की मौखिक परम्परा से प्रारम्भ हुई थी। घर पर ही उन्होंने पठित से रघुवण, रामायण, हितोपदेश आदि पढ़े तथा मौलवी म शेख सादी और पादरी में अंग्रेजी की शिक्षा शुरू की। उनके मानसिक विकास में माता की अपेक्षा पिता का योगदान अधिक रहा। बचपन में वे छोटी बुआ और बड़ी बहन के अधिक स्नेहभाजन रहे। उनका उपनयन सस्कार 1921 में उड़ीसा के माधवाचार्य द्वारा हुआ और उसी समय 'मणोत' से 'वात्स्पामन' बने। जलियाँवाला बाग कांड के आस-पास ही उन्होंने अपनी माँ के साथ पंजाब की यात्रा की जिससे उनके भीतर अंग्रेजी साम्राज्यवाद के विरुद्ध विद्रोह का बीजारोपण हुआ। 1925 में उन्होंने पंजाब विश्वविद्यालय से प्राइवेट मट्रिक पास किया। फिर विज्ञान में इन्टर पास किया क्रिश्चियन कालिज, मद्रास से 1927 में। 1929 में उन्होंने फोरमन क्रिश्चियन कालिज, लाहौर से बी० एस-सी० किया और इसी दौरान चन्द्रशेखर आजाद, सुखदेव, भगवतीचरण बोहरा-जैस प्रसिद्ध क्रान्तिकारियों के संपर्क में आए। सन् 1929 में उन्होंने एम० ए० (अंग्रेजी) प्रथम वष में दाखिला लिया, पर बढ़ती हुई क्रान्तिकारी गतिविधियाँ के कारण पढाई बीच में ही छूट गई। दिल्ली में क्रान्तिकारी मित्रों के साथ बम फैक्टरी शुरू की। ऐसी ही एक फैक्टरी अमृतसर में भी खोलने के प्रयास में वहाँ 15 नवंबर, 1930 को पुलिस द्वारा पकड़ लिया गए। एक महीना लाहौर के किले में बंद रहे और फिर अमृतसर हवालान में। 1931 से 1933 तक दिल्ली में मुकदमा चला। दिल्ली-जेल की काल कोठरी में 'शेखर एक जीवनी' नामक उपन्यास में जन्म लिया। 1934 में जेल से छूटे तो अपने ही घर में नजरबंद कर दिए गए।

उन्होंने 1936 में आगरा में 'सैनिक' का संपादन किया। 1937 में वे प० बनारसीदास चतुर्वेदी के आग्रह पर 'विशाल भारत' में गए और लगभग डेढ़ वष तक उसका संपादन किया। फिर पहली बार रेडियो में नोकरी की। 1942 में सेना में कमिशन लिया और असम-बर्मा फ्रंट पर तैनात हुए। 1946 में वे सैनिक सेवा से निवृत्त हुए। 1947 से 1950 तक 'प्रतीक' का संपादन किया तथा 1950 से 1955 तक आकाशवाणी, नई दिल्ली में नोकरी की। 1961

से 1964 तक वे कैलिफोर्निया विश्वविद्यालय, बर्कले में विजिटिंग प्रोफेसर रहे। वे 1964 से 1969 तक 'दिनमान' के और 1977 से 1979 तक 'नवभारत टाइम्स' के संपादक भी रहे।

उन्होंने 1924 में पहली कहानी लिपी और 1927 में पहली कविता। उनकी प्रमुख श्रुतियों का प्रकाशनक्रम यों रहा—(कहानी-संग्रह 1937), 'नेखर एक जीवनी', भाग 1 (उपन्यास 1941), 'तारसप्तक' (कविता सङ्कलन 1941), 'नेखर एक जीवनी', भाग 2 (उपन्यास 1944), 'इत्यलम्' (कविता-संग्रह 1946), 'प्रिजन डेज एंड अदर पोएम्स' (कविता संग्रह 1946), 'हरी घास पर क्षण भर' (कविता-संग्रह 1949), 'बावरा अहरी' (कविता-संग्रह 1954), 'नदी के द्वीप' (उपन्यास 1952), 'अरे यायावर, रहगा याद?' (यात्रावृत्त 1953), 'जयदोल' (कहानी-संग्रह 1951), 'इन्द्रधनु रोदे हुए थे' (कविता-संग्रह 1957), 'अरी ओ करुणा प्रभामय' (कविता-संग्रह 1959), 'आत्मनेपद' (निबन्ध 1966), 'अपने-अपने अजनबी' (उपन्यास 1961), 'एक बूद सहसा उछली' (यात्रावृत्त 1960), 'आँगन के पार द्वार' (कविता-संग्रह 1961), (साहित्य अकादमी द्वारा पुरस्कृत), 'मुनहले शैवाल' (कविता-संग्रह 1965), 'कितनी नावों में कितनी बार' (कविता संग्रह 1967, भारतीय ज्ञानपीठ द्वारा पुरस्कृत), 'क्योंकि मैं उसे जानता हूँ' (कविता-संग्रह 1969), 'सागर मुद्रा' (कविता-संग्रह 1970) भवन्ति' (डायरी 1972), 'पहले मैं सनाटा बुनता हूँ' (1973), 'महावृक्ष के नीचे' (1977), 'नदी की बाँक पर छाया' (कविता-संग्रह 1982)।

अज्ञेय का पूरा नाम था सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन। वे इसे अपने उपनाम 'अज्ञेय' से अलग ही रखते थे। यदि कोई उनका पूरा नाम लिखने के प्रयास में सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन 'अज्ञेय' लिख देता हो वह उसे अखरता। यह शायद विद्वान् पिता के सान्निध्य में दक्षिण प्रवास का प्रभाव था कि वे अपने नाम के बाद पिता का नाम भी जोड़ते थे। उनका कुलनाम तो था 'भण्णात', पर उपनयन सस्कार में उड़ीसा के माध्वाचार्य ने उनके गोत्र 'वत्स' के आधार पर उन्हें जो 'वात्स्यायन' नाम दिया उसे ही उन्होंने सरनाम के रूप में अपना लिया। अनेय' उपनाम उन्हें जैनेन्द्रकुमार से मिला। यह कैसे हुआ, इसका विवरण जैनेन्द्रजी के शब्दों में यों है

"उही दिनों (क्रान्तिकारी हलचल के दौरान) सच्चिदानन्द वात्स्यायन का दिल्ली में कैस चल रहा था। वे जेल में थे। जेल से उनकी चिट्ठियाँ आने लगीं। रचनाएँ आने लगीं। भाव कुछ इस तरह का था कि क्या ये रचनाएँ छप सकती हैं? मैंने तब प्रेमचन्द को उनकी एक कहानी भेज दी। वे साप्ताहिक

‘जागरण’ निकालते थे। मैंने सोचा, वात्स्यायन ने जेल से रचनाएँ भेजी हैं इसलिए हो सकता है उनका नाम दना ठीक न था। इसीलिए ‘अज्ञेय’ लिख दिया। उन्हीं दिना ‘विशाल भारत’ का एक कहानी विशेषांक निकलन वाला था। वहाँ भी मैंने बनारसीदास चतुर्वेदी का वात्स्यायन की एक कहानी भेज दी—अज्ञेय के नाम से। इस तरह वात्स्यायन से मेरा पराम्प परिचय हुआ था।

“तब जेल से वात्स्यायन के मुझे कई पत्र मिले थे। एक पत्र में उन्होंने लिखा कि आपसे मिलने की बड़ी इच्छा है। क्या किया जाए, कोई उपाय नहीं है। एक ही रास्ता हो सकता है। सेशन कोर्ट में फर्ला तारीख को हमारा बेस है। तब है कि कोर्ट में अपराध सिद्ध होने के तत्काल बाद हम जेल से कट्टी और भेज दिया जाएगा। बड़ा अच्छा हो कि आप कोर्ट में मिलन आ जाएँ।

‘तब मैं सदर पहाड़ी धीरज में रहता था। सेशन काट वहाँ से दूर नहीं था। अदालत में मैंने देखा, वात्स्यायन के हथकड़ियाँ लगी हैं और पुलिस पास छोड़ी है। जब हथकड़ियाँ खुल गईं तो हम लोग बही बैठ गए। बातचीत हुई। वह दृश्य आज भी मेरी आँखों के सामने है।

“जब वात्स्यायन को पता चला कि मैं उनका नाम ‘अज्ञेय’ रख दिया है, तो उन्होंने शुरू में नाखुशी जाहिर की। लिखा—मेरा तो पहले से ही एक उपनाम है—श्रीवत्स। आपन मुझे देखा नहीं है। श्रीवत्स का एक अर्थ हाथी भी होता है। आप देखेंगे तो लगेगा कि यद् नाम भी सायब ही था।

“कुछ दिना तक वात्स्यायन असमजस में रहे। लेकिन बाद में उन्होंने ‘अज्ञेय’ उपनाम अपना लिया।’ (‘नवभारत टाइम्स’, 9 मार्च, 1986)

उन्होंने स० ही० वात्स्यायन और अज्ञेय दोनों नामों में लिखा है और प्रारम्भिक काल में ‘कुटिलचिन्तन’ उपनाम से भी। सजनात्मक लेखन में अज्ञेय नाम से करते थे तथा समीक्षात्मक और अर्थ लेखन में स० ही० वात्स्यायन नाम से। इस विभाजन से कभी-कभी विवादास्पद स्थिति भी उत्पन्न हो जाती थी। विशेषतः जब वे स० ही० वात्स्यायन नाम से अज्ञेय की रचनाओं पर टीका टिप्पणी करते। साहित्य जगत में द्वारा 1957 में प्रकाशित पुस्तक ‘कटेपरेरी इंडियन लिटरेचर’ में सम्मिलित उनका लेख हिन्दी लिटरेचर इसका अब तक उदाहरण है जो ‘स० ही० वात्स्यायन’ नाम से छपा था। उसमें ‘उत्तम पुरुष’ में अज्ञेय की कृतियों की चर्चा थी। उस लेख पर हिन्दी-जगत में खूब बावला मचा था।

अज्ञेय के उपयोग वगैरह के उपयोग नहीं, न के व्यक्ति और व्यक्ति के सघप के ही उपयोग हैं। आज के अनिश्चय, अव्यवस्था और जटिलता के युग में ‘एक व्यक्ति के भीतर जो अनेक बहुमुखी व्यक्ति ब उभर आए हैं और उनके कारण उसमें जा सघप चल रहा है मानवता के सचित अनुभव के प्रकाश में ईमानदारी के साथ उसे पहचानने की कोशिश करना’ ही उनके उपन्यासों का

सक्ष्य है। इस प्रकार उनके उपन्यास व्यक्ति-चरित्र के उपन्यास बन गए हैं। अज्ञेय की रुचि सदा व्यक्ति में ही रही है। सामाजिक दृष्टि को वे गलत नहीं कहते, पर उने निर्णायक भी नहीं मानते। उनकी धारणा है कि व्यक्ति को दबा कर किसी मामले का जो भी निणय होगा, वह गलत होगा, धूम्य होगा, असह्य होगा। 'नया समाज' के मई, 1952 अंक में प्रकाशित अपने लेख 'नदी के द्वीप—एक परिचय' में उन्होंने यह विश्वास व्यक्त किया था कि 'व्यक्ति अपने सामाजिक सस्कारों का पुज भी है, प्रतिबिम्ब भी, पुतला भी। उसी तरह वह अपनी जैविक परम्पराओं का भी प्रतिबिम्ब और पुतला है—जिन परिस्थितियों से वह बनता है, उही को बनाता और बदलता भी चलता है, वह निरा पुतला, निरा जीव नहीं है, वह व्यक्ति है, बुद्धि विवेक-सम्पन्न व्यक्ति।'

अपनी एक प्रसिद्ध कविता 'नदी के द्वीप' में अज्ञेय ने व्यक्ति और समाज के सम्बन्धों को लेकर एक रूपक भी बाधा है "हम नदी के द्वीप हैं/हम नहीं कहते कि हमको छोड़ कर स्रोतस्विनी वह जाए।/वह हमें आकार देती है।/हमारे कोण, गलिया, अन्तरीप, उभार, सैकत-कूल/सब गोलाइया उसकी गद्दी है।/ मा है वह, इसी से हम बने हैं।/किंतु हम हैं द्वीप/हम धारा नहीं है।/स्थिर समपण हैं हमारा/हम सदा से द्वीप हैं स्रोतस्विनी के किंतु हम बहते नहीं हैं क्योंकि वहना रेत होना है।/हम बहगे तो रहगे ही नहीं। "

'शेखर एक जीवनी' घनीभूत वेदना की केवल एक रात में फासी की कोठरी में पड़े एक क्रान्तिकारी का अपने गत जीवन का प्रत्यावलोकन है। वह जानना चाहता है कि वह जसा है, वैसा हुआ क्यों। इस खोज में वह भावुकता से काम न लेकर जीवन की विज्ञान सगत नायकारण प्रणाली यानी आत्म विश्लेषण को अनासक्त निममता से अपनाता है। इस तरह व्यक्तित्व का क्रमिक विकास इस उपन्यास का मुख्य विषय बन जाता है। इसके दो भाग हैं। पहले नायक शेखर के बाल्यकाल का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है—बाल्यकाल की परिस्थितियों के घात प्रतिघात से उसके चरित्र का विकास और फिर उसके निमित्त उन परिस्थितियों की आलोचना। शेखर यदि अतंतोगत्वा एक सशक्त क्रान्तिकारी बन सका तो वह निश्चय ही एक जज्ञाधारण बालक रहा होगा। वह जन्म से ही विद्रोही था और उसकी परिस्थितियाँ भी ऐसी बनती गई कि उसके भीतर का विद्रोह-बीज उत्तरोत्तर पनपता गया। स्वभाव से ही वह विनीत न बनकर स्वेच्छा चारी और विद्रोही बना उसके माता पिता का स्वभाव, भाई बहना में उसका स्थान, घर के विधि निषेधात्मक नियम तथा उसकी पढाई लिखाई, खेल-कूद, सखा-साथी आदि की परिस्थितियाँ भी उसी प्रकार की बनती गईं कि उसका ममाजीकरण गति न पकड़ सका और उसका विद्रोही स्वभाव उग्र से उग्रतर होता गया। शेखर में सहज बुद्धि की कमी नहीं थी, पर उस बुद्धि की प्रवाहगति का

निर्देश करत बानी शक्ति मगार म नहीं थी। यह बुद्धि उमकी थी, उमके प्रयाग के लिए थी, वह उसका मनचाहा उपयोग करता था और वह जानता था कि जहाँ उसन अपनी सहज बुद्धि की प्रेरणा को माना वहाँ उसन उचित किया और जहाँ उसकी बुद्धि का दूसरा ने प्रेरित किया, वही वह लडखडा गया।”

शेखर के इस अहभाव की पुष्टि जहाँ एक ओर उमके घर के वातावरण और उसके माता पिता तथा भाई-बहना के उसके प्रति व्यवहार म हुई, वहाँ उसे दूढ़ स दूतर बनाते रहने के लिए मद्रास के एटीगोनम कनन क राघवन, सगशिव आदि सदस्यों, रात्रि पाठशाला के विद्यार्थिया, काग्रस अधिवेशन शिवर के स्वयं-सेवका तथा मोहसिन, रामजी विद्याभूषण आदि जेल के अथ व्यक्तिया का योगदान भी रहा। विद्याभूषण से उसे नयी दृष्टि मिली कि 'अभिमान या अहकार एक सामाजिक कृतव्य ही हो सकता है।' उसकी प्रचंड विद्रोह भावना के उत्पन्न म बाबा मधसिंह की भी प्रबल प्रेरणा रही। बाबा से उमने जाना कि 'अहिंसात्मक रक्तपात' भी हो सकता है। शेखर के व्यक्तित्व के श्रमिक निर्माण म इन स्वका महत्त्वपूर्ण योग रहा। फिर उसकी मोसेरी बहन शशि भी उसकी प्रमुख प्रेरणा बनी। उपयाम मे शशि का अपना व्यक्तित्व भी बहुत प्रभावशाली बन आया है, पर शेखर के निकट उसका स्थान 'उस सान स अधिक नहीं रहा, जिस पर बराबर चढाया जाकर शेखर का जीवन तेज होता गया।' शेखर की दृष्टि म वह उसके विकास के निमित्त से अधिक और कुछ नहीं रहा।

शेखर एक जीवनी' की तरह 'नदी के द्वीप' भी व्यक्ति चरित्र का उपयास है, पर इसका विषय व्यक्ति चरित्र का क्रमिक विकास दिखाना नहीं विकसित चरित्र को धीरे धीरे उघाडना है। गौरा को छोड 'नदी के द्वीप' के सभी पात्र परिपक्वास्था मे ही उपयास मे आते हैं। गौरा का चरित्र अवश्य उपयास म ही परिपक्वता का प्राप्त होता है। पर उसके व्यक्तित्व का क्रमश निर्माण उपयास का लक्ष्य नहीं प्रतीत होता, उसके विकास की विभिन्न अवस्थाओं के उदघाटन की ओर ही उपयासकार का ध्यान रहा है।

'नदी के द्वीप' का नायक है भुवन। भुवन वैसे ता फिजिक्स मे डाक्टर है। पर उपयास का विषय वैज्ञानिक भुवन नहीं, व्यक्ति भुवन की भीतरी घुमडन का प्रकाशन है जो उसके विचारों और कार्यों को निर्दिष्ट करती है। रेखा और गौरा अलग-अलग उसकी दो परस्पर विरोधी प्रवृत्तिया को उकसाती है रेखा उसकी यौन प्रवृत्ति को उद्दीप्त करती है तो गौरा उमकी विवेक-बुद्धि को जो सामाजिक नैतिकता की आवाज है, जागृत करती है। मच तो यह है कि रेखा के माध्यम स वैज्ञानिक भुवन के भीतर का असली कामुक भुवन व्यक्त हो उठा है। वासना की नदी के प्रवाह म एक बार तो उसकी रिसच-बच सब कुछ बह गई थी। उसे डूबन स यदि कोई बचा सका तो वह गौरा का अस्तित्व था। भुवन की इन दो प्रवृत्तियों

मे जोर का सघप चलता है। जब रेखा उसकी जीवन धारा को निर्दिष्ट कर रही होती है तो बीच-बीच में गौरा की याद आकर अबुश का काम करती है। फिर रेखा के 'फुलफिन्नेट' के बाद जब वह गौरा की ओर प्रवृत्त होता है, तब बीच-बीच में रेखा का ध्यान उसे विचलित करके पूणतया समर्पित नहीं होने देता। भुवन के जीवन में निरन्तर उसकी सेक्स भावना यानी रेखा की ही प्रबलता रही, पर अन्ततोगत्वा उसने गौरा को जो पूर्णतः स्वीकार कर लिया उसके पीछे सेक्स-प्रवृत्ति नहीं थी।

शेखर और शशि की तरह भुवन और रेखा के भीतर भी गहरे में सेक्स और काश्यन्स में भीषण संग्राम छिड़ा रहता है। अन्तर केवल इतना है कि 'शेखर एक जीवनी' के प्रधान पात्रों के अचेतन में पहले 'काश्यन्स' की सेक्स पर विजय हाती रहती है और बाद में सेक्स की जीत ध्वनित होती है। पर 'नदी के द्वीप' में पहले सेक्स जीनता रहता है और बाद में 'काश्यन्स'। नौकुछिया ताल के एकांत प्रदेश में भुवन के भीतर यह सघप अपनी चरम सीमा पर पहुँच जाता है। रेखा के समर्पण को वह स्वीकार नहीं कर पाता है। यहाँ उसकी काश्यन्स की विजय होती है और समर्पण होता होता बीच में रुक जाता है। पर कश्मीर की ऊँचाइयों पर उसकी यौन प्रवृत्ति जोर मार कर विजय पा गई। रेखा का हमेन्द्र रूपी शाप टूट गया। उसने भुवन को पुरुष करके जान लिया और 'फुलफिल्ड' हो गई। पर इसके फलस्वरूप जिस 'सजन वायलिनिसट' का सूत्रपात हुआ था वह इन दोनों की वासना के वायुयान को जीवन की यथाथ भूमि पर ला पटकता है। 'सजन वायलिनिसट' के हित चिन्तन में भुवन का रेखा को आश्वासन देना कि 'रेखा जो हुआ है मुझे उसका दुःख नहीं है—वह जो आएगा—आएगा या आएगी वह तो मुहाबरा है—वह मेरा है मेरा वाञ्छित—उससे मैं लजाऊँगा नहीं, वह तुम मुझे दोगी, भूलना मत, तुम्हें और तुम्हारी देन को मैं बरदान करके लेता हूँ' उसके भीतर घर कर रही अपराध भावना को ही ध्वनित करता है। रेखा भुवन के अचेतन में बैठे इस घोर को ताड़ लेती है और उस पर तरस खाकर 'सजन वायलिनिसट' को समाप्त करा देती है।

'नदी के द्वीप' को पढ़ते हुए डी० एच० लॉरेंस की याद आ जाती है। लॉरेंस का विश्वास है कि स्त्री-पुरुष की उभयलिंगिकता (वाईसैक्स्युएलिटी) वज्ञानिकों की कल्पना है वे दोनों अलग-अलग सेक्स हैं—स्त्री शत प्रतिशत स्त्री और पुरुष शत प्रतिशत पुरुष। उसकी धारणा है कि इसीलिए स्त्री और पुरुष का यदि मेल हो सकता है तो मिथुन द्वारा ही। मिथुन द्वारा ही वे एक-दूसरे में प्रवेश करके एक-दूसरे को समझ सकते हैं और एक-दूसरे के स्वतंत्र तथा अयोन्याय्य रूप को पहचान सकते हैं। इस प्रकार मिथुन लॉरेंस के उपन्यासों का अनिवाय अंग बन जाता है। मिथुन को लॉरेंस पाप नहीं मानता, यदि दोनों में मिलन की तटप

और उसके लिए साहस हो—फिर यह इच्छा चाहे क्षणिक ही क्यों न हो। सॉरिस का कहना है कि जीवन के वासनापूर्ण गुण स्यलो पर ही हमारी संवेदनाएँ उन्मत्त होकर हमारे मन को निमल और तरोताजा करती हुई उमड़ पड़ती हैं। इस दृष्टि से रेखा के 'फुलिफ्लमट' तथा नदी के 'द्वीप' और सॉरिस के 'लेडी वेटरनॉज लव' में आश्चर्यजनक समानता दीखती है। बाद में भुवन की अपराध भावना 'नगे के द्वीप' का नया मोड़ द देती है। अनेक स्वयं भी अपने को सॉरिस के निकट मानते हैं।

अज्ञेय के तीसरे और अन्तिम उप-यास 'अपने अपने अजनबी' की विषय-वस्तु वही है जो 'शेखर एक जीवनी' की, यानी मृत्यु से साक्षात्कार। अंतर केवल इतना है कि शेखर के मामले में प्रश्न यह था कि उसके जीवन की सिद्धि क्या है अर्थात् यदि वह मर जाता है तो कुल मिलाकर उसके जीवन का अर्थ क्या हुआ। जबकि 'अपने-अपने अजनबी' जीवन-मात्र के तबश में मृत्यु मात्र के स्थान को व्याख्या में प्रवृत्त है। किस प्रकार कुछ के लिए मृत्यु स्वयं अपनी होती है और कुछ के लिए अजनबी। किस प्रकार मृत्यु से साक्षात्कार अपनों को अजनबी बना देता है और अजनबियों को अपना, इस प्रश्न को लेकर मृत्यु के प्रति पूर्व के स्वीकार-मात्र और पश्चिम के विरोधाभास की तुलना भी इस रचना में मिलती है। पर अत तक पहुँचते पहुँचते यह रचना लडखडा जाती है।

बर्फ में दब जाने पर सेल्मा और योके दोनों का मृत्यु से साक्षात्कार हाता है। सेल्मा की दृष्टि पूर्व की है और पश्चिम की दृष्टि को योके अपनाए हुए है। पर अत तक पहुँचते-पहुँचते दोनों जीवन के प्रति निस्पृह हो उठती हैं। इन दोनों के दृष्टिकोण में जो मौलिक अन्तर है उसे स्पष्ट करते हुए अज्ञेय कहते हैं, "दोनों के भाग अलग-अलग हैं या कह सकते हैं कि दोनों की यात्राएँ समानान्तर हैं, सेल्मा में मृत्यु का सहज स्वीकार है। पर योके अत तक अपने दोनों आग्रह बनाए रखती है। एक तो मृत्यु को न मानने का और दूसरे वरण की स्वतन्त्रता का। लेकिन अन्त में वह वरती है मृत्यु को ही। और दूसरे, जब वह अच्छे आदमी को साक्षी बना कर मरना चाहती है तो एक तरह से मृत्यु को स्वीकार भी कर लेती है, क्योंकि सचार्ड में आस्था और साक्षी के माध्यम से प्रकारांतर से अमरत्व इन दोनों के सहारे यह मृत्यु से ऊपर उठ जाती है।"

अज्ञेय स्वभाव से ही मितभाषी थे। वे बोलते कम थे और सन्नाटा अधिक बुनते थे। उनकी एक कविता भी है—पहले मैं सन्नाटा बुनता हूँ। एक बार वे सन्नाटा बुन लें मौन साध लें, तो उससे पार पाना लगभग असंभव ही था। जब बोलते भी थे तो बहुत ही धीमे स्वर में और कम से कम एवं नपे-तुले शब्दों में। खुलते तो वे बहुत ही कम थे। पर जब खुलते तो अपने भीतर के क्षुब्ध पारवाह में गहरे गीता लगा कर अमूल्य रत्न निकाल लाते। मुझे कई बार उनके सान्निध्य

का सुअवर प्राप्त हुआ और उनसे साहित्य-वर्चाएँ भी हुईं ।

उनके उपन्यास 'शेखर एक जीवनी' के दो भाग प्रकाशित हुए हैं, पर वे दोनों मिलकर भी नायक शेखर की पूरी जीवनी को नहीं समेट पाते । हिंदी जगत वर्षों इस उपन्यास के तीसरे भाग की प्रतीक्षा में रहा, पर उसे न आना था और न आया ही । एक बार मैंने अज्ञेय से पूछ ही लिया, " 'शेखर एक जीवनी' के तीसरे भाग के लिए अपने पाठकों को कब तक तरसाते रहेंगे ? " इस प्रश्न से वे आद्र हो उठे और बोले, "उनको क्या तरसाऊंगा । उनसे अधिक तो मैं तरसता हूँ । लेकिन तरसने से कुछ आता-जाता नहीं है । तीसरा भाग एक बार लिखा गया था । तभी छप गया होता तो छप गया हाता । अब वह सशोधन माँगता जान पड़ता है और मैं भरसक कोई चीज ऐसी अवस्था में छपने नहीं भेजता हूँ जबकि वह मुझे अधूरी जान पड़ रही हो । छप जाने के बाद उसके बारे में मेरी धारणा बदले या सशोधन आवश्यक जान पड़े तो दूसरी बात है, वह दूसरे संस्करण में हो सकता है या ऐसा हो सकता है कि दूसरा संस्करण होने ही न दिया जाए ।"

एक बार मैं उनसे पूछा, "साहित्यिक कृति के माध्यम से आप जीवन और जगत के प्रति न न चुके अपने किसी दृष्टिकोण की प्रायः पुष्टि करते हैं या उसकी जाँच की ओर भी अग्रसर होते हैं ? " मेरा प्रश्न सुनकर अज्ञेय चुप रहे । काफी देर तक इसी मौन मुद्रा में बैठे रहे । मानो मुझे भूल, अपने भीतर की गहराइयों में गोता लगा रहे हो । फिर उनके होठ फड़के और वे धीरे-धीरे कहने लगे, "जीना ही जीवन के प्रति दृष्टिकोण की जाँच करना है । जब तक कि व्यक्ति जीवन के अनुभव के प्रति अपने को बिल्कुल ही बद न कर ले । उतना बद मैं न अपन आप का नहीं किया है—उतना बद होना संभव भी नहीं है अगर कोई बद होना चाहे भी तो ।

" जीवन के प्रति दृष्टिकोण जब एक ओर जीवनानुभव की पद्धतियों को प्रभावित भी करता है और दूसरी ओर स्वयं उस अनुभव का परिणाम भी है, तब स्वाभाविक है कि अनुभव प्राप्त करते हुए या उसकी ओर खुले रहते हुए दृष्टिकोण के निरंतर परिशोधन का प्रयत्न किया जाता रहे—पुष्टि और पड़ताल दोनों ही इस परिशोधन के अंग हैं । पूर्वधारणा का जो अंग अनुभव पर खरा उतर उसे छोड़ देना, और जहाँ परिवर्तन की आवश्यकता हो वहाँ परिवर्तन करना—यही शुद्ध दृष्टि है ।

" साहित्यिक कृति संवदा तो नहीं किंतु बहुधा आत्मा-वेपण अथवा आत्मा-विष्कार का साधन भी होती है । रचना प्रक्रिया में ही रचयिता स्वयं अपने को नये अथवा सही रूप में पहचानता है । इस प्रकार, कृति जितनी कृतिकार द्वारा रची जाती है उतनी स्वयं कृतिकार को रचती भी है । कोई भी रचयिता रचना

परन से पूव और परचात् यही नहीं रहता। मेरा विश्वास है, सभी ऋत्विग इम वात की पुष्टि करेंगे।" 1

अजेय के उपमाओं को विशेषण 'गेखर एक जीवनी' और 'नदी के द्वीप' को पढ़ते समय एक प्रश्न बार-बार यौध जाता है कि उनम नामक-जायिका की प्रिया प्रतिप्रिया के रूप म, नर-नारी का बौन-सा समीकरण निरूपित हुआ है। क्या वे एक-दूसरे के बराबर हैं या एक-दूसरे के निमित्त हैं, पूरक हैं। उनम कइ जगह मह ध्वनि निकलती लगती है कि पुरुष की उन्नति का नारी निमित्त मात्र है और उससे अधिक कुछ नहा। इन दोनों उपमाओं म साम्य खोजने हुए एक वार अवसर पाकर मैं अजेय स ही पूछ लिया, "शशि वा रेखा के समपण की नीव पर देखर अथवा भुवन जत्र अपने भविष्य का भव्य प्रासाद बनाने की सोचत हैं तो क्या शशि वा रेखा उनके लिए साधन या अधिक स अधिक प्रेरणा मात्र नहा रह जाती?"

उत्तर मे अजेय ने कहा, "मेरी समझ म देखर और भुवन के त्रिभुज अथवा नारी के सम्बन्ध मे उनकी धारणा म अन्तर भी है। देखर यह मानता है कि नारी अपने प्रिय को आग बढ़ाने का निमित्त बनती है। यह यह भी अनुभव करता है कि उसके जीवन मे भी नारी का इस प्रकार का योग रहा है और उसके मन पर इस वात का बोझ भी है। उसको बनाने मे कोई टूट जाए, इसमें जहाँ वह दानों के प्रति कतन है वहाँ इसलिए कुठिल भी है कि क्या वह जितना द सक्ता है उससे अधिक उसे मिल चुका है, अर्थात् वह चिरऋणी रह जाए? भुवन म अपराध का भाव दूसरे ढग का है, दूसरे कारण मे है। उसका अह भी देखर जैसा प्रबल नहीं है।" 2

किसी का चिरऋणी रह जाना न गेखर को गवारा है न उसके रचयिता अजेय को और न उनके मूल प्रेरक वात्स्यायन को ही, न उपमास मे और न जीवन मे। उनका अहभाव इतना प्रबल है कि चिरऋणी रह जाने की सभावना-मात्र से वे सिहर उठते हैं और सम्बन्धित ब्यक्ति से वह चाहे कोई भी हो, भुक्ति पाने के लिए छटपटाने लगते हैं। वे नदी के द्वीप ही बन रहना चाहते हैं, ब्यक्ति को समाज की, समष्टि की, अथवा धारा मे छोड देने को कतई तयार नहीं। उह इम वात का खतरा रहता है कि वहग ता रत हा जाएँ/वहग तो रहेगे ही नहीं। ब्यक्ति की अद्वितीयता मे अडिग आस्था रखन जाने और उसकी अस्मिता का सर्वोपरि मानन जाने अजेय का यह गुमनाम स्थिति किसी भी हालत म स्वीकार्य नहीं।

1 डा० रणवीर रात्रा, भारतीय साहित्यकारों के साक्षात्कार भारतीय ज्ञानपोठ 1988, पृ० 175-77

2 वहा।

अज्ञेय के औपन्यासिक स्वप्न

आधुनिक मनोविज्ञान की जिन उपलब्धियों ने साहित्य को प्रभावित किया है उनमें स्वप्न विश्लेषण सम्बन्धी खोजों का विशेष स्थान है। यो तो साहित्य की सभी विधाओं ने इस जानकारी का न्यूनाधिक लाभ उठाया है, पर पात्रों के अतल मानस की जटिलताओं के वास्तविक रूप को चित्रित करने के उद्देश्य से उपन्यास में इसका सर्वाधिक प्रयोग हुआ है और अब स्थिति यहाँ तक पहुँच गई है कि जटिल व्यक्तित्वों की तलाश में कई मनोविश्लेषक उपन्यासों के पन्ने पलटने लगे हैं।¹

उपन्यास का जगत हमारे जगत्-सा ही होता है और उसके पात्र भी हम और हम-जैसे। हमारी तरह वे भी सो लिया करते हैं, पर उनका सोना दिन भर की थकान मिटाने के लिए नहीं होता। उनका सोना और जागना उपन्यास की मार्ग के अनुसार होता है। यही कारण है कि जब वे मोते हैं तो निर्वाध निद्रा का आनन्द नहीं ले पाते। रात भर वे अनेकानेक स्वप्न देखते रहते हैं। इन स्वप्नों में उनके जीवन-सूत्र बिखरे रहते हैं, उनके अतल मानस की गुत्थियाँ उलझती-सुलझती रहती हैं, उन्हें दिन-रात बेचैन किए रखने वाले अवचेतन सघन उभर आत हैं।

मानव के अवचेतन को समझने में स्वप्न कितने उपादेय होते हैं, इस बात का स्पष्ट धरते हुए जर्मन कवि हेबेल ने एक बार कहा था कि यदि कोई व्यक्ति अपने स्वप्नों को सकलित करके उनकी परीक्षा करे और उनके साथ सम्बन्ध रखने वाली सह-स्मृतियों को जोड़ दे, फिर उन स्वप्नों को अतीत के स्वप्नों के साथ मिलाकर उनका अध्ययन करे तो इस तरह वह मनोविज्ञान की किसी भी प्रणाली की अपेक्षा अपने आपको अधिक अच्छी तरह समझ सकेगा। फ्रायड पहला मनोवैज्ञानिक था जिसने बड़े साहस के साथ हेबेल के पदचिह्नों पर चल-कर मानव के अचेतन में सक्रिय सघर्षों का यथाय रूप समझने के लिए स्वप्न-

¹ G W Allport Personality A Psychological Interpretation p 395 (Footnote) The following novels of character are samples of literary writing containing valuable psychological lessons for the student of personality'

विश्लेषण की प्रणाली को वैज्ञानिक रूप दिया और इसे मनोविश्लेषण की प्रणाली का अनिवाय अंग ठहरा दिया ।

फ्रॉयडवादी मनोविश्लेषणको का विश्वास है कि प्रत्येक स्वप्न का एक अर्थ होता है । स्वप्न का अर्थ ही स्वप्न का कारण होता है ।¹ इसलिए, स्वप्न का अर्थ जान लेने पर स्वप्नों के कारण पता चल जाता है जो व्यक्ति के अचेतन में उभर प्युल मचाकर उसे बेचैन किए रखता है । उनका कहना है कि हमारे अचेतन सघन के वे कारण जो जाग्रतावस्था में चेतन मन में नहीं आ पाते, बहुधा हमारे स्वप्नों में अभिव्यक्ति पा जाया करते हैं और वे कारण यदि इतने दुःखद या असामाजिक हैं कि सुपुष्पावस्था में भी वे अपने मूल रूप में हमारे अन्तर्विकेक (काश्चयस) को स्वीकार्य न हों, तो वे स्वप्न में रूप बदलकर ही आया करते हैं । रूप बदलने की प्रक्रिया स्वप्न-सघटन (ड्रीम मैकेनिज्म) कहलाती है । इन स्वप्न सघटनों के सहारे उप-यासकार अपने पात्रों के उन अचेतन प्रेरकों को प्रकाश में लाता है जो अजाने में ही उनके विचार और व्यवहार को प्रभावित करके किमी भी स्थिति से उनका मानसिक सन्तुलन नहीं बँटने देते । स्वप्न-सघटन मुख्य रूप से पांच प्रकार के माने जाते हैं—1 सघनन (कंडेन्सेशन), 2 विस्थापन (डिस्प्लेसमेंट), 3 नाटकीकरण (ड्रैमेटाइजेशन), 4 प्रतीकीकरण (सिम्बलाइजेशन) तथा 5 स्वप्नोत्तर विस्तार (सेकंडरी इलेबोरेशन) ।

अज्ञेय के उप-यास 'नदी के द्वीप' की रेखा का कहना है कि 'मपनों के सिर पैर नहीं होते । होते भी हों, जसा मनोविश्लेषक बताते हैं, तो उनका अर्थ जानने की जरूरत नहीं होती ।' अज्ञेय के पात्रों को भले ही अपने स्वप्नों के अर्थ जानने की जरूरत न हो पर उन्हें अच्छी तरह समझने के लिए पाठकों को उनके स्वप्नों में निहित गूढ़ अर्थ को जानना ही होगा—वे स्वप्न चाहे जितने ही बेसिर पैर के हों । अज्ञेय ने मनोविज्ञान की अधुनातन खोजों के सहारे अपने पात्रों के स्वप्नों के माध्यम से भी उनकी मानसिक गुणधियों को उघाड़ने का प्रयत्न किया है । अपने उप-यासों में उन्होंने पात्रों की मनोप्रणियों को प्रकाश में लाने के लिए लगभग सभी प्रकार के स्वप्ना सघटनों का प्रयोग किया है ।

सघनन (कंडेन्सेशन)

अन्य प्रकार के विचारों, शब्दों और व्यक्तियों से सम्बन्धित दमित भावनाएँ जब स्वप्न में इस प्रकार विकृत होकर प्रकट हों कि वे सब घुल मिलकर एक ही सम्बन्धित हो जाएँ तब उसे ऐसा रूप देने वाली प्रक्रिया को सघनन कहते

1 Frink, 'Morbid Fears and Compulsions', p. 19-22

"The meaning of the dream is the cause of dream."

हैं।¹ 'शेखर एक जीवनी' में शेखर द्वारा उद्धृत वह स्वप्न जो उसने उस दिन रात में देखा था जब छोटे भाई चंद्र को पेंसिल न देने के अपराध में उसकी माँ न उसका हाथ मेज पर रखकर पहले घूसे से और फिर पट्टी के सिरों से पीटा था, इसी स्वप्न-संघटन की उपज है। उस दिन शेखर ने पीडा और अपनी विवशता पर क्रोध को न सह पाते हुए कहा था कि 'नहीं दूंगा, कह दिया नहीं दूंगा, चाहे जान से मार डालो।' उस दिन शेखर ने खाना नहीं खाया था, न किसी न उसको पूछा ही। रात हुई, सब सो गए, तब वह भी थका हुआ-सा चारपाई पर लेट गया और अधकार को फोड़ने की चेष्टा करता रहा। कुछ देर बाद चुपके से सरस्वती आई शेखर ने उसकी गोद में अपना मिर रख दिया। अब आसू जाए। सरस्वती ने उसका मिर उठाकर धीरे से तकिये पर रख दिया। रात को उमने जो स्वप्न देखा, वह इस प्रकार था—

"एक विस्तीर्ण मरुस्थल। दुपहर की कड़कती हुई धूप। शेखर एक ऊँट पर सवार उस मरुस्थल को चीरता हुआ भागा जा रहा है। भागा जा रहा है मवेरे स, या कि पिछली रात से, वह जैसे भागा जा रहा है।

—और उसके पीछे कोई आ रहा है। शेखर को नहीं मालूम कि कौन, लेकिन वह जानता है कि कोई पीछा कर रहा है और कभी वह मुड़कर दयता है, तो पीछे बहुत से ऊँटों के पैरों से उड़ती धूल उसे दीखती है

तीसरा पहर? धूप कम नहीं हुई और भी तीखी हो गई जान पड़ती है और शेखर भागता जा रहा है, और उसके पीछे वह 'कुछ' भी बढ़ा आ रहा है।

एकाएक, सामने सेब के वृक्षों का बाग, जिसके चारों ओर मिट्टी की ऊँची बाड़ लगी हुई है, जिसमें कहीं-कहीं बिलें हैं, और कहीं-कहीं आयरिस-जसा कोई पौधा है। शेखर ऊँट पर से उतरकर, बाड़ पार करके बाग में घुस जाता है।

बाग में वृक्ष फूलों से लदे हुए हैं। इतन अधिक लदे हैं, कि सारी जमीन पर भी फूल बिछे हैं, और वह बिलकुल चुभ्र हो रही है—

शेखर थकी साँस लेकर एक पेड़ के नीचे फूला की शय्या पर लेटता है और सो जाता है सध्या। सारा आकाश आरक्त हो गया है। प्रतिबिम्बित लाली स भूमि भी लाल जान पड़ती है और सेब के वृक्ष मानों जगली गुलाब हो गए हैं—प्रत्येक फूल ऐसा सुंदर लालिम हो गया है

शेखर उठ बैठा है। खतरे का आतंक उस पर फिर छा गया है। वह जानता है कि उस 'कुछ' ने वह भाग घेर लिया है और उसमें प्रवेश करने की ताकत है और उसके ऊँटों के पैरों से उड़ी धूल चारों ओर छाई हुई है उससे आकाश भरा जा रहा है

1 Freud 'Interpretation of Dreams', p 270

विश्लेषण की प्रणाली को वैज्ञानिक रूप दिया और इसे मनोविश्लेषण की प्रणाली का अनिवाय अंग ठहरा दिया।

फ्रायडवादी मनोविश्लेषण का विश्वास है कि प्रत्येक स्वप्न का एक अर्थ होता है। स्वप्न का अर्थ ही स्वप्न का कारण होता है।¹ इसलिए स्वप्न का अर्थ जान लेने पर स्वप्नों के कारण पता चल जाता है जो व्यक्ति के अचेतन में उभर प्युल मचाकर उसे बेचैन किए रखता है। उनका कहना है कि हमारे अचेतन सघन के वे कारण जो जाग्रतावस्था में चेतन मन में नहीं आ पाते, बहुधा हमारे स्वप्नों में अभिव्यक्ति पा जाया करते हैं और वे कारण यदि इतने दुख या असाभाविक हो कि सुपुप्तावस्था में भी वे अपने मूल रूप में हमारे अन्तर्विक (काश्चास) को स्वीकार्य न हो, तो वे स्वप्न में रूप बदलकर ही आया करते हैं। रूप बदलने की प्रक्रिया स्वप्न-सघटन (ड्रीम मैकेनिज्म) कहलाती है। इन स्वप्न सघटनों के सहारे उप-यासकार अपने पात्रों के उन अचेतन प्रेरकों को प्रकाश में लाता है जो अजाने में ही उनके विचार और व्यवहार को प्रभावित करके किन्हीं भी स्थिति से उनका मानसिक सन्तुलन नहीं बैठने देते। स्वप्न-सघटन मुख्य रूप से पांच प्रकार के माने जाते हैं—1 सघनन (कंडेन्सेशन), 2 विस्थापन (डिस्प्लेसमेंट), 3 नाटकीकरण (ड्रैमटाइजेशन), 4 प्रतीकीकरण (सिम्बोलाइजेशन) तथा 5 स्वप्नोत्तर विस्तार (सेकंडरी इलेबोरेशन)।

अज्ञेय के उप-यास नदी के द्वीप की रेखा का कहना है कि सपनों के तिर पेर नहीं होता। होते भी हा, जसा मनोविश्लेषक बताते हैं तो उनका अर्थ जानने की जरूरत नहीं होती। 'अज्ञेय के पात्रों को मने ही अपने स्वप्नों के अर्थ जानने की जरूरत न हो पर उह अच्छी तरह समझने के लिए पाठकों को उनके स्वप्नों में निहित गूढ अर्थ को जानना ही होगा—वे स्वप्न चाहे कितने ही बेतियर-पर के हो। अज्ञेय ने मनोविज्ञान की अधुनातन खोजों के सहारे अपने पात्रों के स्वप्नों के माध्यम से भी उनकी मानसिक गुणियों का उघाडन का प्रयत्न किया है। अपने उपन्यासों में उन्होंने पात्रों की मनोग्रथियों को प्रकाश में लाने के लिए लगभग सभी प्रकार के स्वप्नों सघटनों का प्रयोग किया है।

सघनन (कंडेन्सेशन)

अनक प्रकार के विचारों, शब्दों और व्यक्तियों से सम्बन्धित दमित भावनाएँ जब स्वप्न में इस प्रकार विकृत होकर प्रकट हो कि वे सब धूल मिलकर एक में ही सम्बन्धित हो जाएँ, तब उसे ऐसा रूप देने वाली प्रक्रिया को सघनन कहते

1 Frank, Morbid Fears and Compulsions, p 19-22

The meaning of the dream is the cause of dream'

हैं।¹ 'शेखर एक जीवनी' में शेखर द्वारा उद्धृत वह स्वप्न जो उसने उस दिन रात में देखा था जब छोटे भाई चन्द्र को पेंसिल न देने के अपराध में उसकी माँ न उसका हाथ मेज पर रखकर पहले घूसे से और फिर पट्टी के सिरे से पीटा था, इसी स्वप्न-संघटन की उपज है। उस दिन शेखर ने पीटा और अपनी विवशता पर क्रोध को न सह पाते हुए कहा था कि 'नहीं दूंगा, कह दिया नहीं दूंगा, चाहे जान से मार डालो।' उम दिन शेखर ने खाना नहीं खाया था, न किसी न उसको पूछा ही। रात हुई, सब सो गए, तब वह भी धका हुआ-सा चारपाई पर लेट गया और अघ्नकार की फोड़ने की चेष्टा करता रहा। कुछ देर बाद चुपके से सरस्वती आई शेखर ने उसकी गोद में अपना सिर रख दिया। जब आँसू आए। सरस्वती न उसका गिर उठाकर धीरे से तकिये पर रख दिया। रात को उसने जो स्वप्न देखा, वह इस प्रकार था—

"एक विस्तीर्ण मरुस्थल। दुपहर की कड़कती हुई धूप। शेखर एक ऊँट पर सवार उस मरुस्थल को चीरता हुआ भागा जा रहा है। भागा जा रहा है सवेरे से या कि पिछली रात से, वह जैसे भागा जा रहा है।

—और उसके पीछे कोई आ रहा है। शेखर को नहीं मालूम कि कौन, लेकिन वह जानता है कि कोई पीछा कर रहा है और कभी वह मुड़कर दखता है, ता पीछे बहुत से ऊँटों के पैरों से उड़ती धूल उसे दीखती है

तीसरा पहर? धूप कम नहीं हुई और भी तीखी हो गई जान पड़ती है और शेखर भागता जा रहा है, और उसके पीछे वह 'कुछ' भी बढ़ा आ रहा है।

एकाएक, सामने सेव के वृक्षों का बाग, जिसके चारों ओर मिट्टी की ऊँची बाड़ लगी हुई है, जिसमें कहीं-कहीं बिलें हैं, और कहीं-कहीं आयरिस-जैसा कोइ पौधा है। शेखर ऊँट पर से उतरकर, बाड़ पार करके बाग में घुस जाता है।

बाग में वृक्ष फूलों से लदे हुए हैं। इतन अधिक लदे हैं, कि सारी जमीन पर भी फूल बिछे हैं, और वह बिलकुल शुभ्र हो रही है—

शेखर यकी साँस लेकर एक पेड़ के नीचे फूलों की शय्या पर लेटता है और सो जाता है सध्या। सारा आकाश आरक्त हो गया है। प्रतिबिम्बित लानी में भूमि भी लाल जान पड़ती है और सेव के वृक्ष मानो जगती गुलाब हो गए हैं—प्रत्येक फूल ऐसा सुंदर लालिम हो गया है

शेखर उठ बैठा है। खतरे का आतंक उस पर फिर छा गया है। वह जानता है कि उस 'कुछ' ने वह भाग घेर लिया है और उसमें प्रवेश करने की ताक में है और उसके ऊँटों के पैरों से उड़ी धूल चारों ओर छाई हुई है उससे आकाश भरा जा रहा है

शेखर उठकर एक ओर की भागता है, बाग में से निकल जाता है। पयरीला रास्ता, चढाई। शेखर चढता जा रहा है। यह 'बुछ' पीछे रह गया है, लेकिन शेखर का बहुत आगे जाना है—बहुत आगे किसी खोज में यद्यपि वह नही जानता कि किस वस्तु की खोज

सध्या घनी हो जाती है। शेखर अब भी चल रहा है। वह प्यासा है, पर पानी कही दीखता नहीं। हाँ, दूर कही झरने का रव हो रहा है। एक चट्टान के ऊपर चढकर शेखर आगे देखता है और एकाएक रुक जाता है।

सामने नीचे धहराता हुआ एक पहाड़ी झरना बह रहा है। शुभ्र स्वच्छ निमल

शेखर घुटने टेककर बँठता है और हाथ टेककर उझककर सिर नीचे लटकाता है, जैसे वय पशु पानी पीने के लिए करते हैं। पर पानी बहुत नीचे है और वह उस तक पहुँचता नहीं

उसके हाथ पर मरम्बती का हाथ है। वह भी उसके पास उसी तरह घुटो टेके बँठी है यद्यपि अभी तक वहाँ नहीं थी। और दाना प्यासी आँखों से पानी की ओर देख रहे है

शेखर देखता है, पानी के मध्य में प्रवाह से किसी प्रकार भी प्रभावित न होता हुआ, पतले से नाल पर एक अकेला फूल खडा है। बहुत बडा—लिपटी हुई सी एक ही बडी, सफेद पत्ती, जिसके बीच-बीच में तपे सोने-स वण की एक डडी (पिस्टल) है।

और देखते देखते, एक दिव्य शांति उसके ऊपर छा जाती है, और वह जानता है कि यही है, जिसे खोजने वह आया था, जिसके लिए वह भाग रहा था और वह शांति इतनी भरपूर है कि शेखर को रोमाच हो जाता है, वह दवा कर सरस्वती का हाथ पकड लेता है।

वह जाग पडा। स्वप्न इतना सजीव, इतना यथाय था, कि शेखर ने हाथ बढाया कि सरस्वती का हाथ पकडे। वह उसने नही पाया।

तब वह चारपाई पर उठ बठा। इधर-उधर देखा। उठकर सरस्वती की चारपाई के पास गया। जब वह सोई हुई थी।

शेखर न उसका मुख देखने की चेष्टा की, पर देख नहीं सका। लौट आया, एक सन्तुष्ट-भी साँस लेकर लेट गया और फौरन नि स्वप्न नींद में अचेत हो गया।" (पहला भाग, पृ० 143-144)।

इस स्वप्न में शेखर के गत जीवन के अनेक भाव, विचार और अनुभूतियाँ तथा कई दृश्य मिलकर एकाकार हो गए हैं। इसमें शेखर के जीवन का बटु यथाय महसूल के रूप में प्रकट हुआ है और उसका अह ऊँट के रूप में, जिस पर

चढ़कर वह उस मरस्थल को चीरता हुआ भागा जा रहा है। उसका पीछा करने वाला 'कुछ' उसके माँ बाप और अय लोगो के अह है। जो उसे घेरकर उसका समाजीकरण करना चाहते हैं। इस मरस्थल में उसे केवल एक ही शकल दिखाई देती है और वह है सरस्वती। शेखर प्यासा ही भागता चला जा रहा है। उसकी प्यास 'सैक्स' की प्यास है, जिसे वह बुझाना चाहता है। पर शरने के पास पहुँच कर भी वह अपनी प्यास नहीं बुझा सका है। उसके हाथ पर सरस्वती का हाथ है और वे दोनों प्यासी आँखों से पानी की ओर देख रहे हैं। एक-दूसरे के निकटतम होने पर भी दोनों प्यासे ही रह जाते हैं। जल रूपी 'सैक्स' तपित को वे पा नहीं सकते, वे सगे बहन-भाई हैं, शायद इसीलिए।

इस स्वप्न में वर्णित दृश्य भी भिन्न भिन्न समय पर शेखर द्वारा जागृता-वस्था में देखे हुए अनेक दृश्यों के विकृत रूप हैं। उदाहरणाय, स्वप्न के इस विकृत दृश्य कि 'सामने सेब के वृक्षों का बाग, जिसके चारों ओर मिट्टी की ऊँची बाड़ लगी है, जिसमें कहीं कहीं आयरिस जैसा कोई पौधा है, मूल रूप इस प्रकार है—अब दोनों (शेखर और सरस्वती) सबसे निकट की दीवार पर पहुँचे और कीच से बिलो का मुँह बंद करने लगे। कभी-कभी वे साथ ही अपने प्रिय आयरिस के पौधे भी खींच लेते और उन्हें भी बिलो में ठूसकर कीचड़ से दबा देते।' यहाँ यह स्मरण रहे कि इस मूल दृश्य का सम्बन्ध शेखर की उस अनुभूति से है, जिसमें सरस्वती उसके मन में एकाएक 'सरस्वती' से 'बहन' और 'बहन' से 'सरस' हो गई थी। (पहला भाग, 80-81)

विस्थापन (डिस्प्लेसमेंट)

जागृतावस्था में किसी व्यक्ति के प्रति महसूस की हुई भावनाएँ जब स्वप्न में उस व्यक्ति से हटकर किसी अन्य व्यक्ति से सम्बद्ध हो जाती हैं तब उस स्वप्न सघटन को विस्थापन कहते हैं।¹ 'शेखर एक जीवनी' में इसका एक बड़ा अच्छा उदाहरण है। जिस दिन शेखर ने रुग्णा शांति के पास जाकर बड़े आदर से डरत-डरत, अपना एक हाथ उसकी ठोड़ी के नीचे कठ पर रख दिया था और शेखर के हाथ पर टप से एक बड़ा-सा आँसू गिरा था और शेखर ने महसूस किया था कि उसके हाथ के नीचे शांति का कठ एक बार कुछ काँप गया था, उस रात स्वप्न में शेखर ने देखा कि—'शारदा तपेदिक' से आक्रांत होकर मर रही है, वह उसके पास गया और शारदा उसे कह रही है—'तुम मुझे भूल गए, नहीं तो मैं मरती? और उसके बड़े-बड़े गरम आँसू टपटप शेखर के हाथ पर झर रहे हैं।' (पहला भाग, पृ० 195)। शेखर के इस स्वप्न में पिछले दिन की उसकी

1 Dalbiez 'Psycho-analytical Method and the Doctrine of Freud' p 82

शांति सम्बन्धी समस्त अनुभूत रावन्नाएँ ही स्वप्न में विद्युत् हाकर प्रकट हुई हैं। स्वप्न में उनका सम्बन्ध शांति में टूटकर शारदा से गँठ गया है। पिछले दिन तपेदिव से आकाश शांति १ उससे साथ जो कुछ किया था, स्वप्न में वही कुछ शारदा उमसे साथ मगती है।

इस स्वप्न में शेरर की भावनाओं का विस्फाटन जाना एव स्पष्ट संकेत है कि शांति के प्रति शेरर के आकर्षण के कारण शेरर के अन्तर्विवेक ने उम अपराधी ठहराया था, क्योंकि शारदा के प्रति उमका गरुणा प्रेम शांति की ओर उमड पडा था। यद्यपि चेतन में शेरर की शांति के दम आत्मन प्रदान से सतुष्टि हुई थी, अचेतन में उमका अन्तर्विवेक दम स्थिति का स्वीकार करने के लिए तैयार न था। उसका अचेतन में जो सपने छिद्र गया था उमने स्वप्न में शेरर की मञ्ची प्रेम भावना को शारदा से ही गँठना स्वीकार किया। फाजल का विज्ञान है कि जागृतावस्था की अनुभूतियाँ का स्वप्न में इस प्रकार का विस्फाटन अन्तर्विवेक द्वारा ही प्रेरित होता है, क्योंकि जागृतावस्था की क्रिया उस स्वीकार नहीं होती। स्वप्न के बाद शेरर का उठ बँठना और देखना कि उमका सारा शरीर काँप रहा है, आघात मानो उस काटन लगा है और फिर सप्ताह भर उसका शांति को देखने न जाना तथा दिन भर अपने कमरे के किवाड बन्द करके बैठे रहना भी उसकी संकस भावना और अन्तर्विवेक के उसी सपने को ध्वनित करत हैं जिसकी अभिव्यक्ति इस स्वप्न में हुई है।

नाटकीकरण (ड्रैमेटाइजेशन)

जब जागृतावस्था के भाव व विचार में छायावित्रा में बदलकर प्रकट होते हैं और चलचित्र के समान आँखों के सामने नाच उठते हैं, तो उस सघटन को नाटकीकरण कहत हैं। 'शेरर एक जीवनी' के दूसरे भाग (पृ० 27 28) में इस प्रकार का उदाहरण वह स्वप्न है जो शेरर ने कश्मीर की ऊँचाइयों में सौंदर्य की खोज में भटकते हुए देखा था। कश्मीर-यात्रा की अन्तिम रात को वह अपने खेमे में कुछ छा-भीकर लेटा हुआ था, वह बहुत थक गया था, इतना थक गया था कि उसे नींद भी न आई—वह लेटा-लेटा साचने लगा—कैसा मूख है वह, क्या और भी कोई ऐसे सौन्दर्य की खोज में निकला होगा? कहानियाँ में अवश्य सुनते थे लेकिन कभी किसी ने यह मिट्ट करनी की कोशिश की, कि वे कहानियाँ सच हैं? 'कहानी' और 'यथाथ' में दो अलग श्रेणियाँ हैं यह जान छोटे से बालक के मन में भी बँठा दिया जाता है वही एक मूख ऐसा है कि नहीं समझ पाया यथाथ जीवन में रहकर जीवन की चीज पकड़ना चाहता है—क्यों न लोग उस पर हँसें? उसे मूख समझें? घर पर नगर की गदगी और कोलाहल से घिरी हुई उसकी स्त्री भी उस पर हँसती हागी कि मूख शादी करके

सौन्दर्य की खोज करने चला है।' यह सोचते-सोचते वह सो गया और स्वप्न में उसने देखा—'एक काली चट्टान की गोल-गोल आखें उस पर टिकी हैं। वह चट्टान कह रही है, तुमने बहुत अच्छा किया जो सौन्दर्य की खोज में चले आए मेरे पास।' और फिर वह गकाएक उसकी स्त्री में परिणत हो गई जो ठठाकर हँस पड़ी। इसके बाद वह उठकर बाहर निकल आया और धीरे धीरे कई दृश्यों उसकी आखा के सामने से गुजर गए।

इस स्वप्न में जाग्रतावस्था के भाव और विचार ठोस चट्टान के रूप में प्रकट हुए, जिसका सम्बन्ध उसकी सौन्दर्य की खोज से ही रहा। शेखर अथ जाग्रतावस्था में अपनी स्त्री (कल्पित) के सम्बन्ध में साच ही रहा था कि वह उसकी मूर्खता पर हँसती होगी, पर स्वप्न में वह चट्टान ही उसकी स्त्री के रूप में परिणत होकर उस पर हँसने लगी। इस प्रकार, जाग्रतावस्था के भाव उसके स्वप्न में छायाचित्रों के रूप में प्रकट होते हैं।

प्रतीकीकरण (सिम्बॉलाइजेशन)

जब अचेतन में गहरी घंभी हुई व्यक्तियों या घटनाओं से सम्बन्धित अनुभूतियाँ स्वप्न में अपने अधिभूत रूप में न प्रकट होकर प्रतीकों के रूप में व्यक्त होती हैं, तब उस प्रक्रिया को 'प्रतीकीकरण' कहते हैं। नाटकीकरण और प्रतीकीकरण में अन्तर यह है कि पहले प्रकार के स्वप्न में भाव या विचार ठोस वस्तुओं में बदलते हैं, पर प्रतीकीकरण में या तो भाव भावों में बदलते हैं या वस्तु वस्तुओं में। 'नदी के द्वीप' में भुवन के फौज में भर्ती हो जाने की सूचना पाने के पश्चात् रखा जो स्वप्न देखती है, उसमें उसके भीतर छिपे सदेह और शकणें प्रतीकों द्वारा प्रकट होती हैं। भुवन को लिखे एक पत्र में रखा अपने स्वप्न का ब्योरा इस प्रकार देती है—

'देखा कि तुम हमारे घर आए हो हमारे घर, मेरे माता पिता और छोटे भाई सबकी उपस्थिति में, और सबसे मिले हा, पिता तुम्हें बाहर नदी के किनारे की रींग पर मेरे पाम बठा गए हैं, फिर हम लोग बागज की नावें बनाकर नदी में डालते हैं और उनका वह जाना देखते हैं। नावें कभी दूर-दूर तक चली जाती हैं कभी पाम आ जाती हैं कभी टकरा भी जाती हैं, कभी नदी में बहते हुए संजाल में उगम जाती हैं। सहमा देखती हूँ कि उहाँ हमारी बागज की नावों में हम भी बड़े हैं रींग पर बड़े देख भी रहे हैं, पर नावों में भी हैं, फिर नावें एक बालू के द्वीप में जा गयी हैं जहाँ हम उतरकर नावों को छोड़न लगत हैं पर नावों में बड़े भी रहते हैं। अब हम रींग पर से देखते भी हैं, नावों में बड़े भी हैं, नावों

को खींच भी ग्ते हैं। फिर देखती हूँ, बहुत स द्वीप ह, हर एक पर हम नाव म भी बैठे नाव को खींच भी रहे है और रौस पर बैठे न्य तो रह ही है। सहसा नदी का पानी बहती हुई बालू हो जाता है, और तुम्हारा चेहरा तुम्हाग नहीं, पाई और चेहरा है, तुम मुस्कराते हो ता वह चेहरा तुम्हारा भी है, पर नहीं भी है, मैं कहती हूँ यह सपना है, जागेंग ता तुम्हारा चेहरा दूसरा हो जायगा, तुम कहते हो सपना थोड़ी देर और दखो न, फिर चेहरा बदल नहीं सवेगा। फिर मैं तुम्हारी मुस्कान देखती रही, थोड़ी देर मे जाग ग्। पर मैं जागी एक मधुर भाव लेकर, फिर ध्यान आया नि तुम तो वर्मा म होगे।” (प० 41'-15)

इस स्वप्न म रेखा के पिता का भुवन का बाहर नदी के किनारे के रौम पर बैठा जाना रेखा की इस इच्छा को व्यक्त करता है कि वाश भुवन के नाय उमके यौन सम्बन्ध को सामाजिक मायता मिल सकती। सामाजिक मायता के अभाव म ही रेखा ने दाना के यौन सम्बन्ध से उ पन 'वापलिनिसट सजन' का उत्पन हान से पहले ही गिरा दिया था। रेखा और भुवन का वागज की नाव पर बैठना रेखा के अचेतन मे व्याप्त इस आशका का प्रतीक है कि उन दोना के सम्बन्ध की नीव कच्ची है और वे सम्बन्ध अधिव देर तक नहीं चल सकते। स्वप्न मे सहसा नदी के पानी का बहती हुई बालू हो जाना, उनके पारस्परिक सम्बन्धो के नीरम हा जाने का प्रतीक है। भुवन के चेहरे का बदलकर किसी और का चेहरा बन जाना प्रतीक है रेखा के प्रति भुवन के बदले हुए रण का। इस प्रकार प्रतीको द्वारा हम स्वप्न मे रेखा की उन भीतरी आशकाओ को अभि व्यक्ति मिली जिनके अस्तित्व तक से वह जागतावस्था म इन्कार कर देती है। स्वप्न देखने के काफी देर बाद उपयुक्त पत्र लिखते समय रेखा ने स्मृति और कल्पना के योग से विभिन्न खडा को जो त्रम दिया वह स्वप्नोत्तर विस्तार की प्रक्रिया के कारण ही सभव हुआ।

इस प्रकार स्वप्न के विषय म मनोविनान की अधुनातन खोजा के सहारे अज्ञेय अपने औपन्यासिक पात्रो के अचेतन मे व्याप्त परस्पर विरोधी प्रवृत्तिया के उस सघप को व्यक्त कर देत हैं जा उह निरन्तर विचलित करके उनका सतुलन बिगाडे रखता है और किसी भी व्यक्ति अथवा परिस्थिति स उनका मेल नहीं बठने देता।

आदिम सुगन्धो के शिलालेख

भवानी प्रसाद मिश्र जितने सरल दिखते थे उतनी ही सरल लगती है उनकी कविता। पर दोनों की सरलता इतनी तरल है कि पकड़ते पकड़ते हाथ से निकल जाए और गहरी इतनी कि उसकी थाह ही न मिले, जितना भी गहरे जलगे कि उससे भी अधिक गहरी है। भवानी भाई—यह सबोधन उन्हें सर्वांग प्रिय था—उन कवियों में नहीं थे जो अपने को औरो से भिन्न और असाधारण समझत हुए व्यक्ति और अभिव्यक्ति की धाक जमाने में ही कवि काम की मान लेते हैं। उनके व्यक्ति की निश्चलता जिस प्रकार उनके मोटे शीशे खा परिधान के बावजूद दूसरा के मन को माह लेती थी, उसी प्रकार उनकी कविता की सादगी पाठका को चौंकाए बिना उनके भीतर तक उतर जाती थी। किसी लाग-लपट के बोलचाल की सरल सहज भाषा में बड़ी से बड़ी और गां से गहरी बात इस प्रकार कह देना कि वह असाधारण नहीं, साधारण और जा पहचानी लगे, शुरु से ही उनकी कविता का मूल मंत्र बन गया था “मन कसक/निष्ठक औ नगी/ दिन कपडे/दिन गहने कहना।” असाधारण का ध्र तो उनके व्यक्ति ने पाला था और न उनकी कविता ने ही।

उनकी नियमित काव्य यात्रा लगभग सन 1930 से आरम्भ हुई थी, यह कुछ कविताएँ तो प० इश्वरी प्रसाद के संपादन में कलकत्ता से निकलने वाले ‘पत्र’ में हाई स्कूल पास करने से पहले ही प्रकाशित हो गई थी। पर बहुत दिनों तक वे प्रकाशन के प्रति सचेष्ट नहीं रहे। प० माधनलाल चतुर्वेदी से उनका परिचय सन 1932-33 में हुआ। उन्होंने भवानी भाई की कई कविताएँ ‘कर्मवर्ष’ में साग्रह छापी। प्रभातचंद्र शर्मा के पत्र ‘आगामी कल’ में भी उनकी रचना प्रकाशित हुई जिन्हें पढ़ कर जज्ञेय का ध्यान मिश्र जी की आर गया और पहले सप्तक’ में उन्हें सम्मिलित करना चाहत थे। पर तब भवानी भाई जेल में बंद थे सन बयालीस के ‘भारत छोड़ो आन्दोलन’ में भाग लेने के कारण। लिए वे दूसरे सप्तक में ही आ पाए। दो वर्ष, आठ महीने और आठ दिन कैद काट कर सन 1945 में जेल से मुक्त हुए तो उनका परिचय अमृत राम

हुआ और 'हंस' में उनकी रचनाएँ प्रकाशित होने लगी। हमारे सप्तक के प्रकाशन के बाद उनका प्रकाशन कुछ पट्टरी पर आया। पहला संग्रह 'गीतफरोश' सन 1953 में निकला। फिर आया 'चकित है दुःख' और सन 1968 में 'अंधेरी कविताएँ'। ये मृत्यु से साक्षात्कार की कविताएँ हैं, 'पेसमेकर' लगने के समय की कविताएँ। दिल की बीमारी होने के बाद मिश्र जी को निरंतर यह चिन्ता सताने लगी कि उनकी कविताएँ यही पड़ी न रह जाएँ। इसलिए वे प्रयत्नशील रहे कि वष दो वष में एक कविता संग्रह जरूर निकल जाए। इस तरह 'गांधी पचशती' नामक संग्रह निकला सन 1969 में और 'बुनी हुई रस्ती' 1971 में। इस पुस्तक पर व सन 1972 के साहित्य अकादमी पुरस्कार से सम्मानित हुए। फिर 1974-75 में आया 'धुशबू के शिलालेख' नामक काव्य-संग्रह जिसमें उनकी सभी कविताएँ संकलित हैं। इमरजेंसी पर उनकी कविताएँ 'त्रिकाल सध्या' में संगृहीत हैं।

भवानी भाई ने संपादन-काय भी खूब किया। उन्होंने सन् 1947 से 49 तक 'विचार' का, सन 1953 से 55 तक 'कल्पना' का, 1958 से 1972 तक 'सम्पूर्ण गांधी वाङ्मय' के अनेक खंड का, 1973 से 75 तक 'भूदान योजना' 'सर्वोदय' और 'गांधी मार्ग' का सम्पादन किया।

मिश्र जी का जन्म 29 मार्च, 1913 को टिगरिया गांव में हुआ जो मध्य-प्रदेश के होशंगाबाद जिले की सिवनी तहसील में है। उनके पितामह बुन्देलखंड के हमीरपुर नामक कस्बे से मध्यप्रदेश में आ बसे थे। वे बड़े नष्टिक ब्राह्मण थे। उनकी आजीविका मंदिर में पूजा करने से चलती थी। उनके पाँच बेटे थे और एक बेटी। भवानी भाई के पिता प० सीताराम भाइयो में सबसे छोटे थे। पहले तीन भाइयो को संस्कृत का ही अभ्यास कराया गया और वे पैतृक गाँव में पूजा अचना और कथा वाचन से अपनी आजीविका चलाते रहे। पर छोटे दोनो भाई होशंगाबाद के अंग्रेजी स्कूल में पढ़े और मट्टिक पास कर सरकारी नौकरी पा गए। भवानी भाई की पढाई भी अंग्रेजी स्कूलों में हुई तथा सोहागपुर, होशंगाबाद, नरसिंह पुर और जबलपुर में पढते हुए उन्होंने सन 1934-35 में बी०ए० पास कर लिया। सरकारी नौकरी के डर से वे आगे नहीं पढे और गांधीजी के विचारों को अनुसार शिक्षा देने के लिए स्वयं एक पाठशाला खोल ली। उसे चलाते हुए ही वे सन् बयालीस के आन्दोलन में गिरफ्तार हुए। सन पैंतालीस में जेल से छूटे तो उसी वर्ष वर्धा महिलाधर्म में शिक्षक के रूप में चले गये और चार-पाँच वर्ष वही रहे। फिर सन 1950 से 51 तक राष्ट्रभाषा प्रचार समिति वर्धा में रहे। उसके बाद सन् 1955 तक हैदराबाद में प्रसिद्ध मासिक पत्रिका 'कल्पना' का सम्पादन किया। तत्पश्चात् आकाशवाणी से सम्बद्ध होकर सन 1957-58 में बम्बई और दिल्ली में रहे। दिल्ली में ही वे सन् 1958 से

72 तक संपूर्ण गांधी वाङ्मय के सम्पादन से जुड़े रहे। वहाँ से सेवानिवृत्त होकर गांधी शांति प्रनिष्ठान, गांधी स्मारक निधि और सबसेवा सघ से सम्बद्ध रहे।

यह तो हुई उनकी सामान्य जीवन यात्रा। पर जहाँ तक उनकी काव्य यात्रा का सम्बन्ध है, इसमें सन्देह नहीं कि उनके भीतर बीज रूप में छिपी काव्य-प्रतिभा को अकुरित और पल्लवित करने में उस युग की राष्ट्रीय चेतना के अति रिक्त प्रभात फेरियो और त्रि सम्मेलन का विशेष हाथ रहा। उन्हीं के माध्यम से वे जनसाधारण के सम्पर्क में आए और बोलचाल की भाषा उनकी काव्य भाषा बन गई। जिस तरह हम बोलते हैं उस तरह तू लिख—यह आत्मनिर्देश उसी पृष्ठभूमि की दन था। उनकी पहली रचना एक प्रभात फेरी से ही उपजी थी। यह बात स्वयं उन्होंने एक चर्चा के दौरान मुझे बताया थी “मैं लिखना शुरू कहेँ तब तक महात्मा गांधी का सूरज भारत की समूची प्रकृति के प्राण बदलने में जुट गया था। सहज समाजो-मुख भेर मन को कवियों की वाणी ने जितना रचा था उससे अधिक गांधी ने उस उद्वेलित किया और अपनी सबसे पहली जो रचना मुझे याद आती है वह गांधी के चलाए हुए आन्दोलनों के बीच में ही लिखी गई थी। मैं उन दिना होशनाबाद के हाई स्कूल में पढता था। असाहयोग आन्दोलन चल रहा था। रोज प्रभात फेरिया और जलूस निकलते थे। प्रभात-फेरियो में भक्त कवियों के भजनों से लेकर स्थानीय कवियों तक के गीत गाए जाते थे, और उन सबसे आत्मदान की भावना होती थी। मध्यप्रदेश में उन दिना नरसिंहदास अग्रवाल का जो गीत बहुत प्रचलित था, उसकी पहली पंक्ति थी “रणभरी बज चुकी, वीरदर, पहनो केशरिया बाना।” इसी में कहीं ये दो पंक्तियाँ भी आती हैं “माता के सच्चे पूतो की आज कसौटी होना है/देखें—कौन निकलता पीतल, कौन निकलता सोना है।” मैंने जिस प्रभात फेरी में इसे पहले पहल सुना, उसी के बाद छात्रावास में लौटकर ये दो पंक्तियाँ लिख डाली “मैं माता का पूत, कसौटी का कोई पत्थर ले आए/मुझमें ऐसी रेख पिचेगी जिससे सोना भी शरमाए।” कवि के रूप के रूप में उनकी व्यक्तिको चार चाँद लगाने में काव्य-गोष्ठियों का, कवि सम्मेलन का भी विशेष योग्य रहा। लोग उन्हें सुनने के लिए सालामित रहते थे और बार-बार सुनने की फरमाइश करते थे। उन दिना उनकी कुछ कविताएँ तो बहुत ही लोकप्रिय हुईं थी, जैसे—‘पीके फूट आज पिया के/पानी बरसे री’, ‘फूल लाया हूँ कमल के/क्या कहेँ इनका’ आदि। ‘हन में छपी उनकी कविताएँ सतपुडा के जंगल’ और ‘स नाटा’ भी खूब पसन्द की गई थी। ‘गीतफरोश’ का ता कहना ही क्या।

मिश्रजा काव्यारम्भ छायावादोत्तर काल में हुआ। उनका देखत दृष्टत हिन्दी कविता प्रगतिवाद, प्रयोगवाद, नयी कविता, अव्यक्ति आदि अनेक दौरों से गुजरी और उनके समकालीन हर री में बह लिए। पर मिश्रजी युग के सभी

काव्या दोलना से दूर अपनी ही रीं में बहते रहे और अपना रास्ता स्वयं बनात गए। एक बार मैंने उनसे पूछा कि वे अपने स्वतंत्र विकास का श्रेय किसे देंगे तो बोले 'मैंने जिन समय लिखना प्रारम्भ किया उस समय मुख्य रूप से एक तरफ मधुनीशरण गुप्त, सियारामशरण गुप्त, बालकृष्ण 'नवीन', माखनलाल चतुर्वेदी आदि अलग-अलग ढंग से लिखने वाले वे लोग थे जो अपने को आस पास के समाज और राष्ट्र से जुड़ा हुआ महसूस करते थे। दूसरी ओर जयशंकर प्रसाद, सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', सुमित्रानन्दन पन् आदि ऐसे कवि थे जिनके लिखने में व्यक्तित्व प्रधान था, सामाजिकता कम थी, पर उनकी कविताओं में भाषा का सौंदर्य अपेक्षाकृत प्रधान था। मेरे मन पर उन कविताओं का अमर ज्यादा होता था जिनका समाज के सुख दुःख से ज्यादा सरोकार था। संक्षेप में यही कहूँगा कि मैं अपने युग की जनता का धाराओं से अछूना नहीं रहा। समाज के प्रति अपने दायित्व भाषा की सरलता और अभिधा का प्राधान्य मैंने पुराने कवियों से लिया और व्यंजना की जरूरत मैंने उस समय के छायावादी कवियों की कविता पढ़कर समझी, अर्थात् श्रेय मेरे समूचे जमाने को और उससे भी अधिक समूचे जमाने को जागृत करने वाले गांधीजी को है।' यही भाव मिश्रजी की एक कविता में भी व्यक्त हुए हैं "बूद-बूद उमगा था/नदी हूँ अब 'न बूद मेरी थी न यह धारा/दूसरा का हूँ मैं समूचा सारा।" अपनी दीर्घकालीन शब्द साधना के दौरान मिश्रजी इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं 'शब्द का सही उपयोग योग्य है/मनमाना उपयोग उसका भोग है/और बिनाशकारी है भोग की तरह।"¹

कविता साहित्यकार की सृष्टि है और साहित्यकार है उसका स्रष्टा। पर क्या कति और कतिकार का सृष्टि और स्रष्टा का ही नाता है इससे अधिक कुछ नहीं? क्या ऐसा नहीं हो सकता कि कति को रचने के क्षण में साहित्यकार स्वयं भी रचा जा रहा हो? मिश्रजी के सामने जब अपनी यह धारणा रखी तो वे बोले, 'मैंने अपनी सबसे बड़ी जिम्मेदारी इसी को माना है कि मेरे हाथों से जा कुछ कविता बनकर उतर गया उस मैं जावन में भी उतरा हूँ। उदाहरण के लिए मेरी इन दो बहुत प्रसिद्ध पक्तियाँ को लीजिए जिस तरह हम बोलते हैं उस तरह तू लिख/और उसने वाद भी हमसे बड़ा तू दिख। इन पक्तियों ने मुझ पर एक जिम्मेदारी चाल दी कि मैं जो कुछ लिखूँ उस दम के अनुकूल भाषा के आस पास रहकर लिखूँ और मेरा यह स्वभाव लिखना भी अमान्य मालूम पड़े। यह कैसे सम्भव है जबकि मैं अपनी कविता के हिमायत से चलाना न सीखूँ। इसलिए कई बार मैं बहुत परेशान होता हूँ कि लोग लिखते एक वान हैं जीन दूसरी वान है। अर्थात् उनके लिखने में खुद उन्हें नहीं बदला है उन्हें नहीं मरना है। तब फिर यह हो सकता है कि उनका लिखना दूसरी को बदल देता है।'

व्यथित मिश्रजी की कविता की जान था। वह ओढ़ा हुआ तेवर मात्र नहीं था, बल्कि उनके काव्य का प्राण था। बहूधा ये आत्म व्यथित का सहारा ले सभ्य समाज और व्यवस्था की विसंगतियाँ विकृतियाँ पर गहरी चोट करत थे। उनकी कविता 'जाहिल मेरे वान' उल्लेखनीय है 'मैं असभ्य हूँ क्योंकि खुले नंगे पाव चलता हूँ / मैं असभ्य हूँ क्योंकि धूल की गोदी में पलता हूँ / आप सभ्य हैं क्योंकि हवा में उड़ जाते हैं ऊपर / आप सभ्य हैं कि आग बरसा देते हैं भू पर / आप दंड चिह्नित हैं मेरे पिछड़ेपन के मारे/साप सोचते हैं कि सीखता यह भी ढंग हमारे / मैं उतारना नहीं चाहता जाहिल अपने वान / धोती कुरता बहुत पार स लिपटाए हुए हूँ याने।' 'दरिदा' नामक कविता लें— 'दरिदा आदमी की आवाज में/बोना / स्वागत में मैंने / अपना दरवाजा / खोला, और दरवाजा / खालत ही समझा / कि दर हा गई/ मानवता थोड़ी-बहुत जितनी भी थी / ढेर हो गई।' इस दृष्टि से उनकी कविता 'महारथी बजोड़ है 'चूठ जाऊँ नहीं/अनन्त काल से रथ पर सवार है / और सच चल रहा है/ पाव पाँव / तमश बदली है / चूठ ने सवारियाँ / आज तो वह सुपर सानिक् पर है / इतना ही हाँसकता है कि किसी दिन / कि देखें हम / सच सुस्ता रहा है / थोड़ी देर छाव में / और सुपर सानिक् किसी पलक में पड़कर / जल रहा है।'

पर जब स मिश्रजी को दिल का रोग लगा, मृत्यु से कई बार उनका सामना हुआ। उन्होंने मृत्यु को निकट से देखा ही नहीं, बल्कि जाख में जाख डालकर उस धूरा भी। तब से उनकी सृजनशीलता में भी ज्वार आ गया और एक के बाद एक कविता रचित जाने की उनकी ललक भी बड़ गई—'खयाल जो अभी / बना नहीं है / मन जो अभी / मना नहीं है / दुख जा अभी / घना नहीं है / शब्दों में कहता है / और कहना है अभी /। उनके कविता संग्रह 'चकित है दुख की कुछ रचनाएँ, 'अंधरी कविताएँ की अधिकांश रचनाएँ 'बुनी हुई रस्सी और 'पुश्कू व शिलालेख' की लगभग सभी कविताएँ, मृत्यु से साक्षात्कार की रचनाएँ है और एही माँ स्थिति की शोचन भी जब व्यक्ति चेतना जीवन और मृत्यु में अभेद देखती तब अखंड धिराट चेतना में लीन होने की पुलक से भरकर नाच उठती है—'अभी जीवन छंद है / जानता हूँ / शरीर से छट कर सगीत हो जाएगा यह / कठ से छूटे स्वर की तरह।' 'बुनी हुई रस्सी' की 'जाभार पहले तो' नामक शीतता लें— 'जाभार तो पहले भार था / उपसंग तो तब लगा है / जब जीवन का विम्ब / मृत्यु का प्रतिविम्ब होकर / मन में ऐशा कुछ जगा है / कि आसन्न नहीं होना / बुद्धि और कल्पना की लहरें सब / बिर है / मत्स्य राजा हमारे मिर है।' उह इस बात का आभास हो गया था कि अब वे अधिक दिन नहीं रहेंगे—'शीत से बसन्त जितना दूर है / बूढ़ से दूर है जितना / मानी / या कहा / दूर है फूल से जितना फल / उतनी ही दूर है अब / मेरी देह से आग / आग से

राख / राख स गगाजल ।” उनकी कविता ‘युशभू के शिलालख’ तब की मान सिकता को सही अभिव्यक्ति देती है—“अगर ठीक ढंग से / आदिम गुग्घो नी/ बवालत कर पाया / तो मैं सचकुछ भर पाया / तब सचगुच मुझे ध-य लगेगे शब्दों के / मेरे देवताओं के / मुझे दिए हुए चरन्गन / आनन्द लगेगे मुझे / मेरे ये / बचे चुके तिन / जिनमें अब मैं / जल्दी उठ आना हूँ / और हजार बहानों से / उठकर फिर सोने तक / आदिम गुग्घो को गाता हूँ ।” ये सब उनकी भीतरी अपरिहायता की कविताएँ हैं जो सहसा एक विराट सत्य से उनका माक्षाकार कर देती हैं— ‘तिन भर / जमी आभा / नहीं दी थी सूरज ने / डूबत डूबत / दी है उसने वैसी आभा / विडकियों को / मुझे लगता है / जीवन ने / कुछ ऐसा ही किया है / मेरे साथ ।”

भीतरी अपरिहायता की बात छिड़ने पर एक बार उन्होंने मुझे बताया था कि ‘‘बुनी हुई रस्मी’’ में मेरे किसी भी सग्रह के मुकाबले में अधिक अपरिहाय कविताएँ सगर्भ हैं । मेरी प्रारम्भिक कविताओं की तरह उन दिनों मैं किसी भारी मार में व्याकुल नहीं था । एक बहुत पनी तीखी, और प्रिय तब, अनी मुझे बराबर छेती रहती थी । इस सग्रह की कविताएँ लगातार ब्राह्म मुहूर्त से पन्द्रह-बीस दिन तक लिखी गई कविताएँ हैं । निर्बल शरीर में प्राण कितना प्रबल हो सकता है, इसका उन दिनों मुझे बहुत ही सही अनुभव हुआ ।’’ भवानी भाई के कवि और गुराजी दानो रूप शुरु से ही एकमेक हो गए थे । इन्हींलिए उनकी कविता पाठकों के लिए उतनी नहीं थी जितनी श्रोताओं के लिए । कविता को पठनीय नहीं, श्रव्य बनाने में वे कोई कोर-बसर नहीं छोड़ते थे । उन्होंने स्वीकारा भी है— ‘‘मैं जो लिखता हूँ उसे जब बोलकर देखता हूँ और बोली उसमें बजती नहीं है तो मैं पंक्तियों को हिलाता-डुलाता हूँ । बोलचाल की हिन्दी मरी ताकत है ।’’ उनकी वाक्य भाषा कवि और श्रोता के बीच किसी प्रकार की औपचारिकता को टिकने नहीं देती । आउम्बरमुक्त मरजता उसका प्राण है, पर यह सहजना उन्हें सहज ही नहीं मिल गई । इसके लिए—‘‘होने घोर साधना की जो बार बार उनकी कविता में झलक आती है— ‘शरीर और फसलें/कविता जोर फूल, सब एक हैं/सबको बोना बिखरना पडना है । वे जानते हैं कि ‘‘जितना गहरा रूप छुदे उतना मीठा जल/आज नहीं बल ।’’

कविता की इसी सहज श्रव्यता ने उ ह कवि-सम्मेलनों का समाट बना दिया था । उनका प्रभावशाली व्यक्तित्व सहज मुवाद्य कविता और उसे सुनाने का उनका अनोखा अदाज—ये सब मिलकर ऐसा समा वाद्य देत थे कि श्रोतागण मात्रमुग्ध होकर घटो उनकी कविताओं का रसास्वादन करते रहते थे और वे अक्सर भरे पूरे कवि-सम्मेलन का पूरा मजा दे देते थे । हिन्दी के श्रोताओं का मिश्रणों के अनेक मोहक वाक्य-पाठों की याद होगी । पर मेरी स्मृति में इस समय जो

घटना उभर रही है और जो मुझे कभी कही भूलेगी वह है तीन चार वष पहले स्वर्गीया महादेवी वर्मा के सम्मान में साहित्य अकादमी द्वारा यहां के त्रिवेणी सभागार में आयोजित एक विराट सम्मेलन। हाल दशको से पचाषच भरा था और सबकी आंखें द्वार पर लगी थी, महादेवीजी की प्रतीक्षा में। पर उहाने न आना था और न वे आईं ही। आयोजको को इस बात का पता था पर उन्होंने इसे सबसे छिपाए रखा, सिवाय मंच पर बठे दो एक साहित्यकारों के जिनमें भवानी भाई मुख्य थे। अज्ञेयजी दशको की प्रथम पवित्र में बठे थे। उनसे मंच पर आने का अनुरोध किया गया तो उन्होंने अपने स्वभावानुसार नकारात्मक सिर हिला दिया और वही जमे रहे। सभा की कायवाही को आरम्भ करते हुए मिश्रजी का नाम पुकारा गया, कुछ इस अंदाज में कि जब तक महादेवी जी नहीं आती मिश्रजी की कविताओं का आनंद लें। वे उठे और मंच पर लगी कुर्सियों की कतार को पार करते हुए मंच के एक छोर पर दशको के निकट पक्ष पर ही आ बठे, अत्यंत आत्मीय मुद्रा में जो देखते ही बनती थी। फिर शुरू हुआ उनका आत्मविस्मृतकारी कविता-पाठ। श्रोताओं की फरमाइश पर वे एक के बाद एक कविता सुनाते गए और रस का पारावार ठाठें मारता रहा। मिश्रजी के काव्य पाठ ने श्रोताओं पर कुछ ऐसी मोहनी डाली कि महादेवीजी को भून सब उस रस-सागर में डूबते-उतराते रहे और इस तरह डेढ़-दो घंटे बीत गए। तभी आयोजको ने अवसर भाप, महादेवीजी के न आ पाने की सूचना दे, खेद व्यक्त करते हुए सभा की समाप्ति की घोषणा कर दी और लोग बिना किसी शिक्वे शिकायत के भवानी भाई की कविताओं की चाशनी को चाटते हुए परो को चल दिए।

कुछ लोग मिश्रजी की सफलता का श्रेय कविता सुनाने की उनकी शैली को अधिक देते हैं और कविता को कम। इसलिए एक बार मैं पूछा, “कुछ लोगों का कहना है कि आपकी बहुत-सी कविताएँ ऐसी हैं जिन्हें पढ़ने की अपेक्षा आपके मुख से सुनने पर अधिक आनंद आता है और उनके नये अर्थ खुलने लगते हैं। इस प्रसंग में आपकी कविता ‘गीतफरोश’ का प्राय नाम लिया जाता है। इसे आप कविता का गुण कहेंगे या उसकी सीमा ?” यह पूछते हुए मैं सोच रहा था कि बहुत बड़ा तीर मार रहा हूँ, पर मेरे प्रश्न की धार का कुण्ठित करते हुए मिश्रजी बोले, “जो यह कहते हैं कि मेरी बहुत सी कविताएँ ऐसी हैं जिन्हें स्वयं पढ़ने के बजाय मुझसे सुनने पर अधिक आनंद आता है वे ठीक कहते हैं। इसके दो कारण हैं। एक तो यह कि मेरी कविताएँ शब्द काव्य के दायरे में ज्यादा ठीक बैठती हैं। चूंकि इनकी भाषा बोलचाल की भाषा है, इसलिए इनकी बोलचाल की भंगिमा मुद्रण में न आए, सुनने पर ही साकार हा, यह बिल्कुल स्वाभाविक है। मैं पढ़ कर सुनाता हूँ तो शब्दों के पीछे की भावनाओं को भी जपन स्वर और अपनी हलचल में व्यक्त कर देता हूँ। मेरा ख्याल है कि यदि दूसर लोग भी मेरी १। 6

को मन में पढ़ें, बोलकर पढ़ें तथा दूसरों को भी पढ़कर सुनाएँ तो उनके निकट तथा जीर लोग के निकट वे अपने आपको अधिक चोलेंगे।

जा कविता श्रव्य नहीं है अर्थात् जो पढ़कर नहीं सुनाई जा सकती वह अपेक्षाकृत कम टिकती भी है। तुलसीदास इसलिए पहले आ रहे हैं कि जगह-जगह तुलसीदास रामायण के माध्यम से राम की कथा होती है, घर घर में उसका पाठ होता है और साल में एक बार छोटे-बड़े गाँव और शहर में वह मंच पर भी प्रस्तुत की जाती है राम-सीता के माध्यम से। शकम्पियर के बने रहने का भी मेरी समझ में यही राज है कि वे मारे मसार में कम ज्यादा ही क्यों न हों, मंच के माध्यम से लोग के कानों तक पहुँचते हैं। ज़ीर और मीरा के गीत भी यदि गाएँ न जाते तो पद ग़ौर पदविहीन हो जाते, जहाँ के तहाँ पड़े रहते पाण्डुलिपियाँ म बंद — बहुत ताँ छपकर पुस्तकालयों में। मेरी समझ में इसे कविता का गुण मानें और अगर सीमा ही मानें तो समुच्चय की सीमा मानें क्योंकि इसके बिना निराकार एक प्रकार का बेचारा ही सिद्ध होता है।' ('साहित्यिक साक्षात्कार', पृ० 235-36)

नव्यानी भाई नहीं रहें पर उनकी कविता सदा उनकी मोहनी की, श्रोताओं को घटा बाधे रखन का उनका भावनापूर्ण काव्य पाठ का याद दिलाती रहेगी। इस युग की गहमागहमी के साथ कविता जो सुनान के बजाय उत्तरात्तर पढ़ने की चीज बनती जा रही है उससे एक प्रश्न बार बार कौंध जाता है कि मिश्रजी के अभाव में उनकी कविता की लोकप्रियता पर कहीं आँच तो नहीं आएगी? उनकी कविता की शक्ति कहीं उसकी सीमा तो नहीं बन जाएगी? श्रवण की स्वर्गिक ऊँचाइयाँ स जब यह पठन की कठोर धरती पर उतरने को मजबूर हो जाएगी तब उसे कहीं ठेक तो नहीं पड़ेगी? मुझे ताँ लगता है कि उनकी कविता के सही मूल्यांकन के लिए श्रव्यता गठघना से उत्तीर्ण होकर किसी गहरी परख का अवलोकन करना होगा।

नारी-मुक्ति की अनथक खोज

वर्षों पहले की बात है। एक पत्रिका के पाने पलट रहा था कि सहष्ण दृष्टि एक लख पर जा टिकी, शीपक था—'विष्णु प्रभाकर अपनी निगाह म'। उसे पढ़ने लगा तो पढ़ना ही गया। वही जटका गही कही चौका नहीं। नेखर अपने सघष भरे जीवन की समनिया विसगतिया की चचा रर रहा था। विसगतियाँ किमके जीवन मे नहीं होनी जीर सघष से कौन सा गार्हित्यकार बच पाया है, बच पाएगा ? लेख के अंत तक पढ़ेवन ही वाला था कि एकाएक स्न०५ रह गया। लेखक क्षमा याचना के साथ कह रहा था 'मन अपनी रचनाआ की चर्चा नहीं की है, करन योग्य कुछ है भी नहीं। मुझे पाप अपनी रचनाएँ अच्छी नहीं लगती और दूसरा की प्राय अच्छी लगती है। मेंन अभी तन किसी ऐसी रचना की सष्टि नहीं की जो मर बाद भी जी सके, यद्यपि ऐसी रचना करने की चाह जरूर है जो मरे मरन के सौ साल बाद भी पढ़ी जा सके।

जून 1965 की 'सारिका' म यह लेख छपा था। तब तक विष्णु प्रभाकर की त्रेत्रोड कृति 'जावारा मसीहा' प्रकाश म नहीं जाई थी। फिर भी मुझे उनके उपर्युक्त वचनव्य से वेहद झुझलाहट हुई। झुझलाहट इसलिए और भी अधिक हुई कि ऐसी त्रिनम्रता भी क्या जो सत्य स कासा दूर और एकदम तिरावार लग। उनकी तब तक की नय रचनाआ को थाड़ी दर क लिए भूल जाएँ तो भी मानना हागा कि उनकी धवल कीर्ति का अधुण्ण रखन के लिए उनक उप पास निशिकात की नायिका कमला ही पर्याप्त है। इस उपयास क नायक निशिकात की जीवन व्यापी भीरता से भल ही कुछ लोगो को शिकायत हो पर कमला धीर धीरे पाठको के मन और प्राण म बसनी चली जाता है तथा धम और समाज क आधी तूफानो म अकल जूझनी हुई इस निडर विधवा का वे मन्त्रमुग्ध हा दयते रह जात हं। कमला क अलावा उनक उपयास 'तट के बदन की नीलम और स्वप्नमयी की अलका भी भलाए गही भूनेगी—अलना चाहे अपनी अव्यावहारिक जाकाश चारी वक्ति के कारण ही याद रहे।

विष्णु प्रभाकर न मुख्यतः नाट्य एकाकी और कहानियाँ लिखी हैं, पर बाद

‘नारी-जाति के सम्बन्ध में मैं कभी उच्छ्वल नहीं था और अब भी नहीं हूँ’ तो दूसरे मित्र को यह भी लिख सकत थे कि वे डेढ़ बघ तक एक धोबिन से प्रेम करते रहे। उनका सारा जीवन इसी तरह की अमगतियों और परस्पर विरोधी स्थापनाओं से भरा रहा। उसका सही अथ परिस्थिति विशेष और पूर्वापर के सम्बन्ध को जान बिना नहीं समझा जा सकता। सद्भ से कटकर उसका कोई भूत्य ही नहीं रह जाता।”¹

इन सब कठिनाइयों से अत्यन्त घँय के साथ जझते हुए विष्णुजी ने नीर-क्षीर विवेक के महारे कथाकार शरत को ही नहीं, व्यक्ति शरत को भी ‘आवारा ममीहा’ के रूप में हमारे सामने साकार उपस्थित कर दिया और इस तरह हिंदी तथा बाला साहित्य के बीच ऐमे सायक सेतु का निर्माण हुआ जो समूचे राष्ट्र की रागात्मक एकता का प्रतीक बन गया। यही नहीं, ‘आवारा ममीहा’ की निमित्ति से विष्णुजी द्वारा चिरअभिलषित एक अविस्मरणीय कृति भी प्रकाश में आ गई। यहाँ भी उनका औपन्यासिक कौशल काम आया।

अब तक विष्णु प्रभाकर के पाच उपन्यास प्रकाश में आए हैं—‘निश्चिन्त’, ‘तट के बघन’ और ‘स्वप्नमयी’ तथा दो परवर्ती उपन्यास ‘दण का व्यक्तित्व’ और ‘कोई तो’। इन उपन्यासों में व्यक्ति और समाज का सघप उभर कर सामने आया है और लेखक ने समाज की जजर रूढियों, मिथ्या विश्वासों और व्यथ के विधि निषेधों पर बरारी चोट की है। परिपक्वता की दृष्टि से लगता है कि ‘स्वप्नमयी’ उनका पहला उपन्यास है, ‘तट के बघन’ दूसरा और ‘निश्चिन्त’ तीसरा। पर प्रकाशन क्रम में ‘निश्चिन्त’ पहले आता है, उसके बाद ‘तट के बघन’ और फिर स्वप्नमयी। विष्णुजी के सम्मुख अपना यह विचार रचा तो वे बोले, लेखन क्रम में ‘निश्चिन्त’ निश्चय ही पहला है। ‘स्वप्नमयी’ यद्यपि ‘तट के बघन’ के लगभग एक बघ बाद छपा, परन्तु लिखा वह उमसे पहले गया था। ‘निश्चिन्त’ में मैंने जीवन को जैसा वह है वैसा सामने रचा है, किसी दृष्टिकोण या सिद्धान्त की बात सोचे बिना। ‘तट के बघन’ में एक विचार भी सामने रचा है, लेकिन ‘स्वप्नमयी’ में केवल मात्र विचार का ही प्रतिपादन हुआ है। लेकिन ‘तट के बघन’ में पूणत ऐमा नहीं हुआ। मालती के सामने दहेज का प्रश्न है। सलिला और सत्येन्द्र परिवार से आग बढकर देग के लिए जन जीवन में दूर बीहड बन प्रान्तर में जाकर रहते हैं। यह भी एक आदध ही है। लेकिन जुलेपा और नीलम के सामने, जिनम से एक पाकिस्तान से अपहृत होकर आई है और दूसरी का अपहरण डाकुओं ने किया, कोई सिद्धान्त या दृष्टिकोण नहीं है। है केवल शून्यता। उसका अन्त कहीं और कबे होगा, यह

मेरे वे उप-यास की ओर प्रवृत्त हुए और इस विद्या पर भी उन्होंने अपनी अमिट छाप छोड़ी है। उप-यास में वे अपने को मुक्त और यथाथ के अधिक निकट पाते हैं। साहित्य की अन्य विद्याओं में हमकी तुलना करते हुए वे कहते हैं, "नाटक की सीमाएँ हैं—वार्तालाप और टोपटार की सीमाएँ। कहानी की भी सीमाएँ हैं। कहानी में हम जीवन के किसी एक पक्ष का ले सकते हैं, पर तु पूरे जीवन का विषय चित्रण प्रस्तुत करना उससे माध्यम से सम्भव नहीं। उसमें सन्तों और प्रतीका के द्वारा ही विराट की छवि दिखानी पड़ती है। जीवन में वागम और विराट दोनों की आवश्यकता और अनिवार्यता है। लेकिन न वागम विराट है और न विराट वागम। दोनों की स्वतंत्र रास्ता है। उप-यास के मुक्त क्षेत्र में अभिव्यक्ति पर कोई बाधा नहीं। उसका कनवास विस्तृत है। वह सम्पूर्ण की उपलब्धि है। एक साथ कई स्तरों और घरा तला पर वह चलता है। एक दूसरे में वि-कुल भिन्न चित्र एक विस्तृत कनवास पर अपनी स्वतंत्र रास्ता के साथ उभर सकते हैं। कहूँगा, यथाथ को प्रकट करने का वह सबसे सशक्त माध्यम है। मैंने आवश्यकतानुसार ही अभिव्यक्ति के माध्यम स्वीकार किए हैं, लेकिन अपने को मुक्त करने का आनंद जितना उप-यास के माध्यम से सम्भव है, उतना कहानी या नाटक के माध्यम से नहीं।"

उनके उप-यास तो पाँच ही हैं, पर उनकी उप-यास प्रियता की क्षलक 'आवारा मसीहा तक मेरी जगह जगह मिल जाती है। उसे पढ़ते हुए मुझे बार-बार उप-यास रस का आस्वाद मिला था और आनंद विभोर होने के बावजूद हर बार चौंक उठा था। इस स्थिति का उल्लेख करते हुए एक बार मैंने विष्णुजी से पूछ ही लिया, "कथाकार के लिए जीवनी-लेखन बड़े जोखिम का काम है। पर आपने चूँकि यह जोखिम उठाया है इसलिए आपसे पूछने को मन होता है कि आपका कथाकार यथाथ की धरती पर चलते-चलते जब स्वभाववश कल्पना की उड़ान भरने लगता है तब उसे धरती पर खींच लाने में आपका जीवनीकार को क्या परेशानी नहीं होती थी? 'आवारा मसीहा को पढ़ते समय जब-जब मैं उप-यास रस में डूबने लगता था, तब-तब मेरे मन में सहना यह प्रश्न कौध जाता था कि उस चित्रण में कितना सत्य है और कितनी कल्पना।' मेरे प्रश्न की गहरी छुदाई करते हुए वे बोले, "निस्सन्देह कथाकार के लिए जीवनी लेखन बड़े जोखिम का काम है और मैंने पग-पग पर इस जोखिम को अनुभव किया है। लेकिन भारत बाबू का जीवन इतना जटिल इतना रहस्यमय और इतना प्रेम-प्लावित है कि मेरे कथाकार को उसमें सहज रस की उपलब्धि हुई। मैंने जो कुछ भाँखा है उसके प्रामाणिक आधार खोजे हैं। जसा मैंने कहा, उनका जीवन अत्यंत रहस्यमय बन गया था। इस कारण प्रमाण छाजना सरल काम नहीं रहा। उस पर भी जो-यन्त्रित स्वयं अपने जीवन को रहस्यमय बनाना चाहता हो उसके बार-बार तो कठिनाई और भी भयानक हो उठता है। एक मित्र से मैंने यह कह सकते थे कि

‘नारी-जाति के सम्बन्ध में मैं कभी उच्छ्वल नहीं था और अब भी नहीं हूँ’ तो दूसर मित्र को यह भी लिख सकते थे कि वे डेढ़ वष तक एक धोबिन से प्रेम करते रहे। उनका सारा जीवन इसी तरह की अमंगलियों और परस्पर विरोधी स्थापनाओं से भरा रहा। उसका सही अर्थ परिस्थिति विशेष और पूर्वापर के सम्बन्ध को जाने बिना नहीं समझा जा सकता। सद्भ से कटकर उसका कोई मूल्य ही नहीं रह जाता।¹

इन सब कठिनाइयों से अत्यन्त घँय के साथ जड़ते हुए विष्णुजी ने नीरक्षीर विवेक के सहारे कथाकार शरत् को ही नहीं, व्यक्ति शरत् को भी ‘आवारा मसीहा’ के रूप में हमारे सामने साकार उपस्थित कर दिया और इस तरह हिन्दी तथा बाला साहित्य के बीच ऐसे सायक सेतु का निर्माण हुआ जो समूचे राष्ट्र की रागात्मक एकता का प्रतीक बन गया। यही नहीं, ‘आवारा मसीहा’ की निर्मित से विष्णुजी द्वारा चिरअभिलषित एक जविस्मरणीय कृति भी प्रकाश में आ गई। यहाँ भी उनका जीप्यासिक कौशल काम आया।

अब तक विष्णु प्रभार के पाँच उपन्यास प्रकाश में आए हैं—‘निश्चिन्त’, ‘तट के बंधन’ और ‘स्वप्नमयी’ तथा दो परवर्ती उपन्यास ‘दण का व्यक्तित्व’ और ‘कोई तो’। इन उपन्यासों में व्यक्ति और समाज का संघर्ष उभर कर सामने आया है और लेखक ने समाज की जजर रूढ़ियों, मिथ्या विश्वासों और व्यथ के विधि निषेधा पर करारी चोट की है। परिपक्वता की दृष्टि से लगता है कि ‘स्वप्नमयी’ उनका पहला उपन्यास है, ‘तट के बंधन’ दूसरा और ‘निश्चिन्त’ तीसरा। पर प्रकाशन क्रम में ‘निश्चिन्त’ पहले आता है, उसके बाद ‘तट के बंधन’ और फिर ‘स्वप्नमयी’। विष्णुजी के सम्मुख अपना यह विचार रखा तो वे बोले, लेखन क्रम में ‘निश्चिन्त’ निश्चय ही पहला है। ‘स्वप्नमयी’ यद्यपि ‘तट के बंधन’ के लगभग एक वष बाद छपा, परन्तु लिखा वह उमसे पहले गया था। ‘निश्चिन्त’ में मैंने जीवन को जैसा वह है वैसा सामने रखा है, किसी दृष्टिकोण या सिद्धान्त की बात सोचे बिना। ‘तट के बंधन’ में एक विचार भी सामने रहा है, लेकिन ‘स्वप्नमयी’ में केवल मात्र विचार का ही प्रतिपादन हुआ है। लेकिन ‘तट के बंधन’ में पूर्णतः ऐसा नहीं हुआ। मालती के सामने दहेज का प्रश्न है। ललिता और सत्येन्द्र परिवार से आग बढकर देग के लिए जन जीवन में दूर बीहड़ बन प्रान्तर में जाकर रहते हैं। यह भी एक आदर्श ही है। लेकिन जुलैया और नीलम के सामने, जिनम से एग पाकिस्तान से अपहृत होकर आई है और दूसरी का अपहरण डाकुआ ने किया, कोई सिद्धान्त या दृष्टिकोण नहीं है। है बेबल शून्यता। उसका अन्त कहाँ और कैसे होगा, यह

कोई नहीं जानता। लेखक भी नहीं जानता। लेकिन यह शून्यता निखूट जीवन का ही एक रूप है। इसलिए वे दोनों स्वयं ही अपना माग पात्र लेनी हैं। मैं समझता हूँ, आपकी स्थापना का यही आधार है। मैं स्वयं भी इससे असहमत होने का कोई कारण नहीं देखता हूँ।'

स्वप्नमयी' एक भावुक नारी के विफल जीवन की कहानी है जो जीवन भर कल्पना के आकाश में उड़ती रहती है और धरती पर आती ही नहीं। लेखक ने स्वयं माना है, 'मैंने इसे अंत से लिखना आरम्भ किया, क्योंकि चाह कर भी मैं उसके अंत का न बदल सका। अपन प्रयोगों का स्वप्नमयी विफल होत देखे, यही मैं चाहता था और हुआ भी यही।

निश्चिन्ता त' विष्णु प्रभाकर का पहला और विशिष्ट उपन्यास है जिसमें सन 1920 से 1939 तक के सामाजिक और राजनीतिक जीवन को आधार बनाकर मध्यम वर्ग के ऐम संवेदनशील युवक की कहानी प्रस्तुत की गई है जिसे समाज की गलघाटू जकड़ से मुक्त होने के लिए अपने भीतर के पुरातन सत्कारों और बाहर की सर्वांग सामाजिकता से निरंतर संघर्ष करना पड़ता है। भीतरी और बाहरी दोनों प्रकार की यातनाएँ भोगता हुआ कथानायक निश्चिन्ता अंततः उपन्यास के सशक्त नारी पात्र कमला के सहारे सामाजिक सत्कारिता के बंधन काट फेंकता है। बीच-बीच में ऐसा ज़रूर लगता है कि वह कायर है, कमला की तरह विपरीत परिस्थितियों में सीधे टक्कर लेने की हिम्मत उसमें है नहीं और वह अपनी परिस्थितियों का ज्यादा न्याय स्वीकार कर लेता है। पर शीघ्र ही यह भी विदित हो जाता है कि परिस्थितियों की उसकी यह स्वीकृति केवल ऊपरी समझौता है—उन्में सीधे टक्कर लेने के लिए अपन को तैयार करने की खातिर। मनसा वह कभी विपरीतताओं के आगे नहीं झुका और जब उसने अपन को जीवन की विपरीतताओं से सीधे भिड़ने के योग्य पाया उसने भरी भीड़ के सामने समाज द्वारा तिरस्कृत विधवा कमला का हाथ पकड़ लिया।

कमला के रूप में लेखक ने हिन्दी उपन्यास का एक ऐसी सशक्त विधवा नारी दी है जो समाज से सीधे भिड़कर उसके कठोरतकटोर प्रहारों को हिम्मत से झेलती जाती है—उसके आगे झुकती नहीं, टूटती भी नहीं। कमला के चरित्र में सबसे बड़ी बात यह है कि समाज के प्रहारों को झेलने की शक्ति उस लेखक की आदर्शवादिता से नहीं मिली, बल्कि वह उसके अपन जीवन से ही उपजी और धीरे धीरे पनपी है। समाज की मार सहते सहते वह उत्तरोत्तर पक्की जाती गई और अंततः इस स्थिति का पता गई कि निभय होकर कह सके 'मैं अब किसी से नहीं डरती। मैं बस इतना जानती हूँ कि मुझे जीना है और जीने के लिए मुझे जो भी रास्ता दिखाई देगा, उस पर चलूंगी।' अपनी निर्भयता और आत्मनिर्भरता के कारण कमला हम शत्रु के उपन्यास 'शेष प्रश्न' की नायिका कमल

की याद दिलाती है जो बड़े आत्मविश्वास के साथ जीवन भर समाज से अकेले जूझती रहती है, विपरीतताओं के आगे घुटने नहीं टेकती। वास्तव में, निश्चितता की अपेक्षा कमला के चरित्र में अधिक पकड़ है।

एक बार विष्णु प्रभाकर के सामने अपना यह मत व्यक्त किया तो वे बोले, "कमला के सम्बन्ध में आपने जो विश्लेषण किया है, वह निष्कुल सही है। लेकिन उसका निर्माण करते समय मेरे सामने कोई चरित्र नहीं था। उपचेतना में रहा हो तो नहीं जानता। शरत् से प्रभावित हुआ हूँ। उससे पहली बार नारी का मनुष्यक पद पर प्रतिष्ठित किया है। लेकिन तत्कालीन अनपेक्षित सुधार आन्दोलनों ने नारी की मुक्ति के लिए कम प्रयत्न नहीं किए। गांधी युग के स्वतंत्रता संग्राम ने उसे घर से बाहर की कमरूम में लाकर खड़ा कर दिया था। इन सभी आन्दोलनों की अपनी सीमाएँ भी थीं। मैंने शरत् को पढ़ा है, आय समाज में सक्रिय भाग लिया है और स्वतंत्रता संग्राम को भी निकट से देखा है। इस सबका परिणाम कमला के चरित्र में प्रकट हुआ है। कमला के चरित्र द्वारा मैंने यह भी स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है कि आय समाज ने जहाँ नारी को मुक्ति दी वहाँ उसकी गतिविधियों पर अकुशा भी कम नहीं लगाए। हर समाज और आन्दोलन अपने बंधन लगाता है। कमला सहज भाव से उन अकुशा की यातना को सहती है, लेकिन 'स्वप्नमयी' की अलका की तरह अपना बलिदान नहीं करती, अकुशा का सहज भाव से लौघ जाती है। मैंने अभी 'प्रयत्न' शब्द का प्रयोग किया है, लेकिन सच यही है कि कमला ने स्वयं अपनी निर्मिति की है। मैंने उसका निर्माण नहीं किया। मैं नारी को पूर्ण मुक्ति का समर्थक हूँ। वस्तुतः निश्चितता और कमला की कहानी अभी अधूरी ही है। यदि अभी पूर्ण हो सकी तो मेरी कल्पना और स्पष्ट हो सकेगी। युग तेजी से बदल रहा है और मैं भी सदा नये के प्रति आग्रहशील नहीं तो उसे मुक्ति अवश्य रहना चाहता हूँ। मैं नये को अस्थीकार नहीं करता, उसे परखना चाहता हूँ। मैं अकेला पड़ सकता हूँ, लेकिन अपने अकेलपन के साथ खिन्ना रहना चाहता हूँ।"¹

किसी भी उपवास के पात्र जब तक लेखक की उँगली पकड़कर चलते हैं, तब तक वे उसके हाथ की कठपुतली बन रहते हैं। उनका स्वाभाविक और स्वस्थ विकास तभी हो पाता है जब वे अपने रचयिता को चकमा देकर उसके हाथ से निकल जाते हैं और अपनी राह आप बनाने लगते हैं। विष्णुजी के औपवासिक पात्र भी इसका अपवाद नहीं, यह उन्होंने स्वयं स्वीकारा है, "विशिष्ट दृष्टिकोण के होते हुए भी मैं 'तट के बंधन' के सब पात्रों से उसकी पुष्टि नहीं कर सका। लिखते समय मैं सच ही नहीं सकता था कि डाकुओं

द्वारा अपहृत नीलम का चरित्र किस तरह विवक्षित होगा। लेकिन जब वह विवक्षित होने लगा तो मुने तनिक भी चठिनाई नहीं हुई और मैं उस छुई मुई को अगारभक्षक सुभाष के पाम तक ले जा सका। वहूँगा, उसने स्वयं ही मुझ वह माग दिखाया। 'निशिकात' में भी ऐसा ही हुआ। उसे लिखन से पूर्व उसके नायक निशिकात की पूण कल्पना मेरे मस्तिष्क में थी, लेकिन कमला के सम्बन्ध में मैंने सोचा भी नहीं था। उसका निमाण कैसे हो गया, यह मैं आज भी नहीं समझ पाया हूँ। इसीलिए, आप देखेंगे कि निशिकात में वह सहजता नहीं है। सहजता प्राप्त करने के लिए उसे सघष करना पड़ता है। तब वही जाकर वह मुक्त हो पाता है। इसके विपरीत कमला कभी कुछ सोचती ही नहीं। हर बाधा को वह सहज भाव से पार कर जाती है और मेरी आशा के विपरीत निशिकात की प्राप्ति बन जाती है।"

लेखक के व्यक्तिगत जीवन का यथाथ कमी उसे इतना बाध देता है कि वह लाख चाहने पर भी उससे मुक्त नहीं हो पाता। उपन्यास के नायक पर रचनाकार के निजी यथाथ की जकड का एहसास मुझे 'निशिकात' को पढ़ते समय हुआ था। एक बार यह बात मैंने विष्णुजी के सम्मुख रख दी और कहा, 'आपका लेख 'विष्णु प्रभाकर अपनी निगाह में पढ़ने के बाद मुझे निशिकात में आपका प्रतिबिम्ब स्पष्ट दिखने लगा है। वह आपकी सामास निर्मिति है, जबकि आपके भीतर गहरे में पड़ी नारी अवसर पाकर सहज ही कमला के रूप में अभिव्यक्ति पा गई है। कहीं ऐसा तो नहीं कि आपके निजी जीवन के यथाथ में ही निशिकात को बाँध दिया हो?' मेरा प्रश्न सुनकर वे खिलखिलाकर हँस पड़े और बोले, "क्या आप मुझे अनुमति देंगे कि इस प्रश्न का उत्तर मैं कानूनी भाषा में दूँ? हाँ मैं अपना अपराध स्वीकार करता हूँ। जब आप मुझे जो दण्ड दें, स्वीकार करूँगा।" (साहित्यिक साक्षात्कार, पृ० 220)

विष्णुजी, आप विष्णु हैं तो क्या! दण्ड तो आपको मिलना ही। पाठक बड़ा सहज विस्मय का जीव होता है, कभी किसी को नहीं बधता। उसकी पकड से आप भी नहीं छूट सकते। आपके इस अपराध की सजा बस यही है कि निशिकात और कमला की कहानी को, जिसे आप अपूण मानते हैं, सीधे-सीधे पूरा करने का वचन दें अपनी भुजा ऊपर उठाकर, और फिर अपने साथक जीवन की हीरक जयन्ती पर लाखों-करोड़ों पाठकों की स्नेहसिक्त बधाइयाँ स्वीकार करें। अभी आपको भीतर के 'आवारा मसीहा' को भी पूण अभिव्यक्ति देनी है। पाठक आपको या ही छोड़ने वाले नहीं।



अतर्मन की रत्नमजूषा में बंद दुर्लभ अनुभूतियाँ

डा० नगेन्द्र बहुआयामी व्यक्तित्व के धनी हैं, बहुमुखी प्रतिभा से सम्पन्न हैं। समीक्षक, अध्यापक, संपादक, परामशदाता आदि अनेक रूपों में वे पिछले पचास पचपन वर्षों से हिन्दी साहित्य की श्रीवृद्धि में निरंतर अमूल्य योगदान कर रहे हैं, भारतीय वाङ्मय और उमर में भी आगे विश्व-साहित्य के आधारभूत तत्त्वों के अन्वेषण में लीन रहे हैं। मूलतः वे साहित्य के माध्यम से आत्मत्व के गिज्ञासु हैं और अखण्ड मानव-चेतना को काव्यशास्त्र में ले जाने के लिए व्याकुल हैं।

पर उनका व्यक्तित्व परस्पर विरोधी धाराओं का सगम है, जहाँ महज प्रवृत्तियों और सामाजिक संस्कारों का संघर्ष उनकी आत्मा को निनादित किए रहता है। प्रत्येक व्यक्ति और स्थिति के प्रति उनकी प्रथम प्रतिक्रिया बड़ी प्रखर और प्रायः उग्र होती है—एकदम अनुकूल या एकदम प्रतिकूल। बीच की दुलमल स्थिति को वे अपना ही नहीं सकते। प्रतिकूलता को तो वे खुलकर अभिव्यक्ति दे देते हैं, लेकिन अनुकूलता पर तटस्थता का आवरण चढ़ाकर उस ओर की नजर से बचा ले जाने की कोशिश करते हैं। इसलिए देखने को प्रायः उनका तना हुआ व्यक्तित्व मिलता है। वे परिवार में हो या समाज में, उनकी गुरु गभीर मुद्रा उनके भीतर की स्निग्धता और मैत्री ममता को छिपाए रखती है। उनके बारे में उनकी धर्मपत्नी श्रीमती रक्षादेवी का यह कथन कितना सटीक है—
'संसार में तीन प्रकार के लोग होते हैं—एक अगूर जैसे, दूसरे बेर के समान और तीसरे बादाम की भाँति ऊपर से कठोर, पर अन्तर में पौष्टिक। मेरे पति बादाम ही हैं।' उम्र के साथ अब उनकी कठोरता बहुत पिघल गई है। वे दुबला भी गए हैं। पर अपनी कठोर मुखमुद्रा को मुक्त मुस्वान के हवाले करने में आज भी इन्हे आपाम करना पड़ता है। इस प्रस्तरमूर्ति का अन्तरग कितना उद्दिग्ध रहा है इस बारे में उनकी यह स्वीकारोक्ति उनके निकटतम व्यक्तियों तक को चौंका सकती है—
'यह अन्तरग जीवन कितना परवश रहा है, इसका अनुमान केवल

में ही कर सकता हूँ। अहकार से विजडित बटोर मूद्रा के भीतर मेरा मन दूसरी के स्नेह पर इतना अधिक निभर रहा है कि मेरे बुद्धि विवेक के लिए वह प्रायः दया का पात्र बन गया है। जब से मैंने होश समाला है, तभी से मैं इस विचित्र अनुभूति से आक्रान्त हूँ।”

इधर डा० नगेन्द्र की आत्मकथा प्रकाश में आई है जिसे उन्होंने ‘अधकथा’ की सजा दी है। इस आत्मकथा से पता चलता है कि नगेन्द्र जी का बाल्यकाल अधसप्तमती वातावरण में बीता। उनके पितामह पंडित गंगाप्रसाद नगाइच अलीगढ़ जिले के अतरीली नामक कस्बे में जमींदार थे। पश्चिमी उत्तर प्रदेश के सनाढ्य ब्राह्मणों में नगाइच परिवार की अच्छी प्रतिष्ठा थी। इसी परिवार में चन्द्र कृष्णा 9, सवत् 1971 विक्रमी को नगेन्द्र जी का जन्म हुआ। उनके पिता उस सुधारवादी युग के जागरूक युवक थे। उनके सामाजिक और राजनीतिक आदर्श नगेन्द्रजी के पितामह के जीवन-दर्शन से मेल नहीं खा सके। पर पितामह का ब्यक्तित्व प्रवृत्तिमय था जिसका प्रभाव नगेन्द्रजी पर भी पड़ा। अधसप्तमतीय संस्कार अपने गण-दोषों सहित किसी न किसी रूप में उनके ब्यक्तित्व में विद्यमान हैं। इस तथ्य को उन्होंने स्वयं भी स्वीकारा है—“अहम्मयता, दुराग्रह, उग्रता आदि सहचारी दोष मुझ में आरंभ से थे। यद्यपि समय की टक्करो और नोकरी की राड से वे कौने अब बहुत घिस चुके हैं फिर भी कभी-बभी मुझे और मेरे निकट के ब्यक्तियों को इनका अनुभव हो जाता है।”

नगेन्द्रजी ने आठवें दर्जे तक अतरीली की पाठशाला में शिक्षा पाई। हाई स्कूल तक वे अनूपशहर के एंग्लो वेदिक हाई स्कूल में पढ़े। इण्टर तक उन्होंने चंदौरी कालेज में तथा बी०ए० और एम०ए० (अंग्रेजी) तक सेंट जास कालिज, आगरा में शिक्षा पाई। उनका उच्च शिक्षाक्रम इस प्रकार रहा—एम०ए० अंग्रेजी, सेंट जास कालेज, आगरा—सन 1936 ई०, एम०ए० हिंदी (प्राइवेट), नागपुर विश्वविद्यालय—सन् 1937 ई० तथा डी० लिट० (हिंदी), आगरा विश्वविद्यालय—1946-47 ई०। विश्वविद्यालय की शिक्षा पूरी कर लेने के बाद डा० नगेन्द्र के व्यावसायिक जीवन का आरंभ हुआ। दिल्ली विश्वविद्यालय से सम्बंधित कालिज आफ कामर्स में दस वर्ष अंग्रेजी के प्राध्यापक के रूप में कार्य करने के पश्चात् वे 1947 में आल इंडिया रेडियो में चले गए। वहाँ उन्होंने पाँच वर्ष तक समाचार विभाग के हिंदी पत्रवेक्षक के पद पर काम किया। यद्यपि यह कार्य उनकी प्रकृति और रुचि तथा उनके प्रकृत व्यवसाय अर्थात् अध्यापन के विरुद्ध पडता था फिर भी रेडियो में हिन्दी की प्रतिष्ठा बढ़ाने का महत्त्वपूर्ण कार्य सम्पन्न करने में जिन विद्वानों अधिकारियों ने योग दिया उनमें डा० नगेन्द्र का नाम विशेष उल्लेखनीय है। सन 1952 में तो वे स्टेशन डायरेक्टर के पद के लिए चुने गए थे, परंतु रेडियो के कार्य को मन से न अपना सकने के कारण

अक्तूबर, 1952 मे प्रथम अवसर पाते ही वे उस काय को तिलाजलि दे, दिल्ली विश्वविद्यालय मे हिंदी विभाग के रीडर-अध्यक्ष के पद पर आ गए ।

डा० नगेन्द्र ने जब दिल्ली विश्वविद्यालय के हिंदी विभाग मे अध्यक्ष-पद का काय-भार सभाला तब यह विभाग बना ही बना था । उससे पहले दिल्ली विश्व-विद्यालय मे हिन्दी विभाग अलग से था ही नहीं एक छोट से अनुभाग के रूप में वह सस्वृत विभाग का ही अंग था । हिन्दी की पढाई की कोई भी व्यवस्था तब ढग की नहीं थी । शून्य से आरम्भ धरके किसी विभाग को शिखर तक ले जाना कोई साधारण बात नहीं—और वह भी तब जब कि इलाहाबाद, वाराणसी, लखनऊ विश्वविद्यालय के हिन्दी-विभाग की तुलना मे यहाँ के विद्यार्थियों के हिन्दी ज्ञान का स्तर निम्न होता था और विभाग मे पुराने और अनुभवी अध्यापकों की संख्या कम थी । डा० नगेन्द्र के अथक परिश्रम और अध्यक्षता से दिल्ली विश्वविद्यालय का हिन्दी-विभाग शीघ्र ही देश के सर्वश्रेष्ठ हिन्दी विभागों मे गिना जान लगा । हिन्दी विभाग की उन्नति के साथ ही डा० नगेन्द्र भी उत्थप की ओर बढ़े । सन् 1955 मे वे प्रोफेसर और सन 1959 मे 'फैकल्टी आफ आर्ट्स' के डीन बने और 1960 मे 'बोर्ड आफ रिसर्च स्टडीज इन ह्यूमैनिटीज' के चेयरमन हो गए । इसी वष वे भारतीय हिन्दी परिषद् के सभापति के रूप मे निर्वाचित हुए ।

इस तथ्य को कम लाग जानते हैं कि डा० नगेन्द्र के साहित्यिक जीवन का प्रारम्भ कवि के रूप मे हुआ । 'वनबाला' और 'छन्दमयी' नाम से उनके दो कविता-संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं जिनकी रचनाएँ आज भी रस विभोर कर देती हैं । उनकी प्रथम आलोचना कृति 'सुमित्रानन्दन' का हिन्दी जगत मे आशा से अधिक स्वागत हुआ । इससे नगेन्द्रजी के पाँव जम गए । फलत दूसरी कृति 'साकेत—एक अध्ययन' पहली की अपेक्षा अधिक विश्वास और अध्यक्षता से साथ लिखी गई । 'सुमित्रानन्दन' के बाद 'साकेत—एक अध्ययन', 'पत से मधलोशरण गुप्त की ओर', फिर 'देव और कविता की मीमांसा' और फिर 'प्राचीन भारतीय काव्यशास्त्र की आत्मा की खोज' तक डा० नगेन्द्र की यह यात्रा बड़ी विचित्र लगती थी । पर वास्तव मे वे काव्य की आत्मा की तलाश मे उसक मूल स्रोतों का अवगाहन और सिद्ध कविया तथा आचार्यों का अनुशीलन कर रहे थे । उनकी पथक आलाचना कृति 'सुमित्रानन्दन पत' से लेकर साहित्य अकादमी द्वारा पुरस्कृत ग्रन्थ 'रस सिद्धान्त' तक उनके पूरे समीक्षा-साहित्य को देखने से स्पष्ट हो जाता है कि उन्होंने अपने लिए जो दिशा निर्धारित कर ली थी, उस पर वे निष्कप ढगों से निरंतर बढ़ते चले गए । आज भी वे भारतीय वाङ्मय और उससे भी जागे विश्व-साहित्य के आधारभूत तत्त्वा के अन्वेषण मे लीन है । हिन्दी साहित्य की उनकी अमूल्य देन है 'रस सिद्धान्त' नामक बृहत् ग्रन्थ जो उनकी तीस-पैंतीस वष की साहित्यिक साधना की परिणति है ।

इस आत्मकथा का एक बहुत बड़ा अंश इन तथ्यात्मक विवरणों ने सील किया है जो पहले से ही ज्ञात हैं, उनके अभिन्नता प्रथा और उनकी अपनी समीक्षा आलोचना कृतियों के माध्यम से। फिर भी, काफी-कुछ ऐसा है जो रोचक है और उद्बोधक भी।

निराला जी स नगेन्द्रजी की प्रथम मेंट उनके विद्यार्थी-जीवन में ही हो गई थी जब वे मेंट जॉस कालिज की हिन्दी सभा के वार्षिक कवि-सम्मेलन की अध्यक्षता करने के लिए निरालाजी को आमंत्रित करने गए थे। अपनी इस पहली मुलाकात का उन्होंने ब्योरेवार वर्णन किया है। उसका यह अंश उल्लेखनीय है "चत्तीसी कालिज के मेरे एक मित्र दयानंद गुप्त पर, जो उस समय लखनऊ विश्व विद्यालय में विधिशास्त्र का अध्ययन कर रहे थे, उनकी बड़ी कृपा थी। अंत में उन्हीं को साथ लेकर निरालाजी से मिलने गया। भूमामाटी काफी पुरानी बस्ती थी। हम देखकर निरालाजी ने अत्यंत सहज भाव से दयानंदजी से कहा 'आइए आइए', और सामने पड़ी हुई अस्तव्यस्त कुर्सियों पर वे अखबार बिछाने लगे। मैंने विनीत भाव से कहा 'आप क्यों कष्ट करते हैं? हम यूप ही बैठ जायेंगे।' वे बोले, 'नहीं, नहीं, इनमें खटमल हैं इसलिए कागज बिछाना जरूरी है।'

जब नगेन्द्रजी रेडियो से सम्बद्ध थे तब वे सुमित्रानन्दन पंत की रेडियो में लाने का निमित्त भी बने थे जिसका विस्तार से वर्णन 'रेडियो में कवि पंत का आगमन' शीपक के अन्तर्गत हुआ। इस सम्बन्ध में उनके दो सस्मरण उल्लेखनीय हैं "मैं रेडियो की ओर से उनको लिखाने स्टेशन गया—कई बार गाड़ी इधर से उधर देख ली, पर पंत जी नहीं मिले और मैंने लौटकर श्री राव को उनके न आने की सूचना दे दी। पर कुछ ही देर में उनका टेलीफोन आया कि पंतजी आ गये हैं और सुश्री निमला जोशी के यहाँ ठहरे हैं। मुझे हैरानी हुई—शाम को जब श्री राव के यहाँ हम मिले तो पता लगा कि गाड़ी में और गाड़ी के बाहर भीड़ अधिक थी, धून भी कुछ ज्यादा थी, इसलिए पंतजी पंद्रह-बीस मिनट अपना डिब्बा बंद करके गाड़ी में ही बैठे रह गए।

पंत जी जब तत्कालीन महानिदेशक लक्ष्मणन से मिल लिए, उसके आगे का वर्णन भी रोचक है "शाम हो आयी थी और मैं कार में पंतजी को लेकर डा० जोशी की कोठी के लिए रवाना हो गया। आते समय मैं रास्ता भूल चुका था, इसलिए वापसी में मांग दर्शन का दायित्व का पंतजी ने अपन ऊपर ले लिया। मुझे सामान्यतः इसे स्वीकार नहीं करना चाहिए था, परंतु अपने मांग पान के प्रति अतिग्रह अविश्वास और पंतजी के आश्वस्त स्वर के कारण मैं उनके निर्देशन पर चल दिया। परिणाम जो होना चाहिए था वही हुआ—दगाह के ढाल और रोहतक रोड के बीच में भटक गया। पंतजी हर बार विश्वास के साथ कहते, 'नहीं-नहीं, अब की बार ठीक है यही रास्ता है, आप चलिए भी।' इसी आवतन में

भँघेरा हो आया और शायद बैटरी का बनेबना डीटा हो जाने से मेरी गाड़ी ढाल पर रफ गयी। बड़ी परेशानी हुई—मुझे बार-बार झुकलाहट होती कि मैंने पतजी की बात क्या मानी, मैं मशीन के थोड़े बहुत ज्ञान के बिना गाड़ी चलान की बबकूफी क्या करता हूँ ? कई बार मैंने कुछ राहगीरा की सहायता स गाड़ी को ढाल पर ले जाकर स्टार्ट करने की कोशिश की। पतजी की कष्ट हो रहा था, इसकी मुझे चिंता थी, वे बेचार सहायता भी क्या करत ? मैंने उनसे कहा कि आप एक ओर छडे हो जाइए, मैं किसी ड्राइवर की सहायता से गाड़ी अभी चालू कर लूगा, और मैं इधर उधर किसी जानकार आदमी की खोज करने लगा। इतने ही मे पतजी ने आवाज दी, 'डाक्टर नगे'द्र, आप यहाँ आइए, मैं बताऊँ।' मैंन समझा, पत जी ने गाड़िया का काफी उपयोग किया है, नभवत मशीन के बारे मे थोडा बहुत जानते हो। मैं आशा के साथ उनकी ओर बढ़ा ता कहने लगे, 'देखिए आप इस गाड़ी को बच दीजिए और नहीं ले लीजिए। फिर कभी गडबड नहीं होगी।' मैं काफी परेशान हो चुका था, इस नेक सलाह को सुनकर खीज उठा। मुझे लगा कि पतजी को बेवकन यह क्या मजाक सूझा। पर वास्तव मे पतजी के चेहरे पर हँसी का कोई निशान ही नहीं था। मुझे ही हँसी आ गयी।"

सहमण न साहब के ठाठ का उ लेख करत हुए नगे'द्रजी ने एक और रोचक प्रसंग बताया है "लहमणन साहब सनिक अनुशासन के बडे कायल थे—म-चारिया के लिए सुबह की परेड लाजिमी कर दी गयी थी—नमस्कार सलाम की जगह उहे फौजी सैल्यूट करने के आदेश थे। शाम को डी० जी० जब तीसरी मञ्दिल पर स्थित अपने कार्यालय से छट पट करत हुए उतरत थे, तो ड्यूटी पर तैनात चतुथ श्रेणी के कमचारियो को वृत्ताकार खडे होकर सल्यूट करना पडता था—सारी इमारत वूटो की छटछटाहट से गूज जाती थी। अजब समा था। एक दिन समाचार अनुभाग के निदेशक नीची निगाह किये सिगरेट पीते हुए गुजर रहे थे कि इतने मे एक अदली ने सैल्यूट मारा जिससे उनके मुह की सिगरेट छिटक-कर दूर जा गिरी। एकदम चौकवर वे दौल, 'ग्लडी फल, क्या बदतमीजी है।' फिर मेरी जोर देखकर हँसे और उम कमचारी से कहने लगे, 'मिस्टर, यह सब बडे साहब के लिए ही रहने दो। यहा इसकी जरूरत नहीं है।'"

रोचक होत हुए भी ये प्रसंग डा० नगे'द्र की अपेक्षा उन लोगो को अधिक ब्यक्त करते हैं जो सस्मरण का विषय बने हैं, जबकि किसी भी आत्मकथा के पाठक आत्मकथाकार के बारे मे अधिकाधिक उत्सुक होते हैं। वे उसके कम-चिवरण के जिज्ञासु नहीं होते, क्याकि वह तो पहले ही उजागर होता है और उसी से प्रेरित होकर वे उसकी आत्मकथा की आर आहृष्ट होते हैं। वे तो उसके अतरंग की झाँकी पाने के लिए उत्सुक होते हैं। नगे'द्रजी जसा प्रखर ब्यक्तित्व जो दो ढाई दशका तक हिंदी शिक्षा-जगत पर और एक प्रकार से साहित्य-जगत पर

का और वेधक अपना सामना करने का माहम बटोरना होता है। पाठक की बात तो बहुत वाद में आती है और वह भी तब जब आत्मक्यासार का आत्मा-वेपण कहीं पहुँच चुकता है। जो निभय हाकर स्वयं अपना सामना कर चुका है वह किसी और का सामना करने से क्यों कतराएगा ?

आत्मा-वेपण आत्मालोचन बड़ा ही कठिन काम है—खाड़े की धार पर चलने के समान। हमारा अन्तरंग अपने हृदय गिद इतनी मजबूत किलेबंदी किए रहता है कि व्यक्ति में जब तक आत्मा-वेपण की सच्ची तडप न हो, वह उसे अपने भीतर धाँकने तब नहीं देता। छोटी मोटी कमजोर कोशिश को भरमान के लिए तो वह ऐसे बहाने गढ़ देता है कि व्यक्ति आत्मालोचन की मर्मन्तिक पीडा से बचने के लिए अपने अन्तरंग के भुलावे में आकर उन लचर बहानों को सही मानता हुआ उनका सहारा लेने लगता है। लगता है, डा० नगेन्द्र के अन्तमन ने भी उनके साथ यही खेल खेला है। उन्हें आत्मालोचन की पीडा से बचाने के लिए उसने एक नहीं, दो-दो 'माकूल' बहाने गढ़ दिए हैं। इस आत्मक्या के 'मुधबध' में वे लिखते हैं "यह मेरे जीवन का अद्वसत्य मात्र है—पूण सत्य नहीं, क्योंकि पूण सत्य को अनावत करने का नैतिक या अनैतिक साहस मुझमें नहीं है। पूण सत्य का उद्घाटन करने के लिए अनासक्ति पहली शत है जो जीव-मुक्त अवस्था में ही सम्भव है।

"जीव-मुक्ति की अवस्था उस समय प्राप्त होती है जब मनुष्य को चेतना सामान्य रागद्वेष तथा व्यक्ति-ससर्गों से ऊपर उठकर सावभौम धरातल पर अवस्थित हो जाती है—या फिर सामाजिक जीवन-मृतर से खलित होकर जबिक धरातल पर उतर आती है। सौभाग्य या दुर्भाग्य से मैं इन दोनों भूमिकाओं से वचित हूँ।" और फिर 'समाहार' में सूचनाय बताते हैं "कुछ अनुभूतियाँ ही ऐसी हैं जिन्हें मैं अपने जीवन की अभूल्य सम्पत्ति मानता हूँ, उन्हें मैंने अन्तमन की रत्न मजूपा में बंद कर इस कालपात्र के कोटर में रख दिया है। ये अभिलेख दो प्रकार के हैं—एक प्रकार के अभिलेखों का सम्बन्ध मेरी साहित्य साधना के सुख सन्तोष से है और शेष का सम्बन्ध नारी के स्नेह-ससार से है।"

इस प्रकार, नगेन्द्रजी का अन्तरंग उन्हें भुलावे में डालकर उनसे एक विचित्र प्रतिज्ञा भी करा देता है—निष्ठापूर्वक अघसत्य कहने की इस अघसत्य की अभिव्यक्ति में मैं यथासम्भव असत्य भाषण नहीं करूँगा। इस प्रतिज्ञा में 'यथा-शब्द मार्क' का है। कितना बड़ा छल किया है डा० नगेन्द्र के अन्तरंग ने—अघसत्य में सत्य भाषण की प्रतिज्ञा और वह भी यथासम्भव के तो इस बात का है कि अपने अन्तरंग के भुलावे में आकर अधिकांश उनके प्रशमक हैं, अवमानित कर बैठते हैं—

१ अन्तरंग का प्रश्न है, वह नितात मेरा अपना है

भी छाया रहा हो और जो अनेक प्रवादा का विषय भी बन चुका हो, उसका अंतरंग तो निश्चय ही जिनासा जगाएगा। इसलिए जब यह खबर फैली कि डा० नगेन्द्र आत्मकथा लिख रहे हैं तभी से बड़े कुतूहल के साथ उसकी प्रतीक्षा होने लगी। उनको गहन गभीर समीक्षा-वृत्तियों के आधार पर उनकी आत्मकथा के बारे में भी प्रत्याशा की जा रही थी कि वह आत्मालोचन का उत्तम उदाहरण होगी क्योंकि आत्मकथा-लेखन आत्मालोचन का ही दूसरा नाम है। जो व्यक्ति जितनी निडरता से अपना सामना कर सकता है और जितनी गहराई और वेदों के साथ चीर-फाड़ कर सकता है, उसकी आत्मकथा उतनी ही प्रामाणिक होती है।

डा० नगेन्द्र की यह आत्मकथा शुरू होने से पहले ही पाठक को दो जवरदस्त झटके देती है। पहला झटका तो उसे लगता है उसके शीपक 'अधकथा' से जो यह ध्वनित करता है कि लेखक ने इस पुस्तक में जानबूझ कर अपनी आधी अधूरी कहानी ही लिखी है। वैसे कोई भी आत्मकथा लेखक की लाख चेष्टा के बावजूद संपूर्ण कथा ही नहीं सकती क्योंकि कोई भी अपने को संपूर्णत नहीं जान सकता। अपने को संपूर्णत जान-पहचानने, समझे परखे बिना संपूर्ण कथा कैसे लिखी जा सकती है? पर यह आत्मकथा जानबूझ कर अधकथा के रूप में लिखी गई है यह बात इसके 'मुखब व' और समाहार में स्पष्ट हो जाती है "जहाँ तक अन्तरंग जीवन का प्रश्न है, वह नितांत मेरा अपना है - आपको अपना समझागी बनाने की उदारता मुझमें नहीं है।" इससे पाठक को दूसरा झटका लगता है कि अधकथाकार उसे अपनी संपूर्ण कथा का पात्र ही नहीं मानता, बल्कि उसे अधकथा का ही पात्र मानता है और वही उसे दे रहा है। पाठक की सहज प्रतिक्रिया तो यह होती है कि यदि अधकथा ही देनी थी तो दी ही क्यों? हमने तो याचना की नहीं थी - न आधी की, न पूरी की। जानबूझ कर अधकथा ही रहने दी गई यह आत्मकथा एक गभीर प्रश्न उठाती है कि आत्मकथा और के लिए लिखी जाती है या अपने लिए, अपने को जानने के लिए? अपने को निर्मम विवेचन विश्लेषण द्वारा बेरहमी से अपनी चीर फाड़ करके, व्यक्ति अपने को व्यक्त किए रखन वाली मूल प्रवृत्तियों का सही रूप जानना चाहता है। मूलतः अपने लिए लिखी गई आत्मकथा अपनी निश्चलता के कारण पाठक को भी आत्मालोचन की प्रेरणा देती है और उसके सहार वह अपनी गहराइयाँ नापने लगता है। आधुनिक मनाविज्ञान भी आत्मकथा-लेखन का आत्मविश्लेषण द्वारा अपने को अपनी मनाविज्ञानिक समस्या के गही रूप को पहचानने का प्रभावी माध्यम मानता है। पर यह तभी सत्य है जब आत्मकथाकार में अपने को जानने की सच्ची लगन हो बलाग तड़प है। इस लगन का, तड़प का, पहला सरोकार अपने से होता है अपने अन्तरण से होता है। उसे अपने प्रति पूरी तरह खुलन का अपने सामने पूरी तरह नगा होने

का और बेघडक अपना सामना करने का साहस बटोरना होता है। पाठक की बात तो बहुत बाद मे आती है और वह भी तब जब आत्मकथासार का आत्मावेपण कही पहुँच चुकता है। जो निभय होकर स्वय अपना सामना कर चुका हा वह किसी और का सामना करने से क्यों कतराएगा ?

आत्मा वेपण आत्मालोचन बडा ही कठिन काय है—खाडे की धार पर चलने के समान। हमारा अंतरग अपने इद गिद इतनी मजबूत किलेबंदी किए रहता है कि व्यक्ति मे जब तक आत्मावेपण की सच्ची तडप न हो, वह उसे अपने भीतर झाँकने तक नही देता। छोटी मोटी कमजोर कोशिश को भरमाने के लिए तो वह ऐस वहाने गड देता है कि व्यक्ति आत्मालोचन की मर्मन्तिक पीडा से बचने के लिए अपने अन्तरग के भुलावे मे आकर उन लचर बहाना को सही मानता हुआ उनका सहारा लेने लगता है। लगता है, डा० नगेन्द्र के अन्तमन ने भी उनके साथ यही खेल खेला है। उहे आत्मालोचन की पीडा से बचाने के लिए उसने एक नही, दो-दो 'माकूल' वहाने गड दिए हैं। इस आत्मकथा के 'मुखबध' मे वे लिखते है "यह मेरे जीवन का अद्वसत्य मात्र है—पूण सत्य नही, क्योंकि पूण सत्य को अनावत करने का नैतिक या अनैतिक साहस मुझमे नही है। पूण सत्य का उदघाटन करने के लिए अनासक्ति पहली शत है जो जीवमुक्त अवस्था मे ही सम्भव है।

"जीवमुक्ति की अवस्था उस समय प्राप्त होती है जब मनुष्य की चेतना सामान्य रागद्वेष तथा व्यक्ति ससर्गों से ऊपर उठकर सावभौम धरातल पर अवस्थित हो जाती है - या फिर सामाजिक जीवन-न्तर से स्थलित होकर जविक धरातल पर उतर आती है। सौभाग्य या दुर्भाग्य से मैं इन दोनों भूमिकाओ से वचित हूँ।" और फिर 'समाहार' मे सूचनाय बताते हैं "कुछ अनुभूतियाँ ही ऐसी हैं जिन्हें मैं अपने जीवन की अमूल्य सम्पत्ति मानता हूँ, उह मैंने अतमन की रत्न मजूपा मे बंद कर इस कालपात्र के केन्द्र मे रख दिया है। ये अभिलेख दो प्रकार के हैं एक प्रकार के अभिलेखो का सम्बध मेरी साहित्य साधना के सुख सतोप से है और शेष का सम्बध नारी के स्नेह ससार से है।"

इस प्रकार, नगेन्द्रजी का अन्तरग उन्हें भुलावे मे डालकर उनसे एक विचित्र प्रतिज्ञा भी करा देता है - निष्ठापूर्वक अधसत्य कहने की 'इस अधसत्य की अभिव्यक्ति मे मैं यथासम्भव असत्य भाषण नही करूँगा।' इस प्रतिज्ञा मे 'यथा-सम्भव' शब्द मार्क का है। कितना बडा छल किया है डा० नगेन्द्र के अंतरग ने उनके साथ - अधसत्य मे सत्य भाषण की प्रतिज्ञा और वह भी 'यथासम्भव' के कवच के साथ। आश्चय तो इस बात का है कि अपने अन्तरग के भुलावे मे आकर वे अपने पाठको को, जिनमे अधिकाश उनके प्रशमक हैं, अवमानित कर बठते हैं—साफगोई के वहाने "जहाँ तक अन्तरग का प्रश्न है, वह नितात मेरा अपना है

—आपको उसका समभागी बनाने की उदारता मुझ में नहीं है।" शायद इन्हीं जोषिमों को भाँप कर भारतीय मनीषी आत्मकथा-लेखन तो क्या, आत्मकथन तक से बचते थे। डा० नगेन्द्र ने जानबूझकर यह जोषिम उठाया है तो उसके पीछे उनकी कोई मजबूरी रही होगी।

हो सकता है कि यह 'अधकथा' कालांतर में डा० नगेन्द्र की 'सम्पूर्ण' आत्मकथा की भूमिका बन जाए और वे शीघ्र ही हमारे लिए नहीं तो अपने लिए ही सही, हम अपने अंतरंग का समभागी बनाने की वजाय आत्मसाक्षात्कार के लिए ही सही, 'आत्मान विद्धि' की तडप से ही सही, अपने अन्तमन की रत्न मजूपा को कालपात्र से निकाल कर अपनी प्रियतम अनुभूतियों की निमम खोजबीन करते करते ही जीव-मुक्त हो जाएँ। नगेन्द्र जी ने आज तक अपना कोई काय, कोई योजना, कोई प्रोजेक्ट आधा-अधूरा नहीं छोड़ा है, बल्कि अपने सहयोगियों से भी हर काम पूरा करा लिया है। उनके विरोधी भी उनकी इस खूबी को स्वीकार करते हैं। अब यदि वे स्वयं ही अपनी आत्मकथा को आधा अधूरा छोड़ दें, और वह भी ढक की चोट पर तथा इसके लिए ऐसे तब जुटान लगें जिन्हें मस्तिष्क भले ही मान ले पर मन नहीं मानता, तो उनकी यह क्यादती किस गवारा होगी ?

प्रेम की आधुनिक परिणति : अनासक्ति-भोग

कबीर ने जब कहा था कि 'प्रेम गली अति साँकरी ता मे दो न समाय' तो उनका अभिप्राय आध्यात्मिक प्रेम से था। पर हमारा समाज सासारिक प्रेम के सदभ में भी यही मानता है कि प्रेम गली इतनी सक्तीण है कि प्रेम का आलबन एक ही हो सकता है, एकाधिक नहीं, यद्यपि रसिक हृदय को यह स्वीकार्य नहीं कि इतनी सारी वैज्ञानिक प्रगति के बावजूद प्रेम गली साँकरी ही बनी रहे। प्रेम गली के विकास विस्तार के प्रति समाज की उपेक्षा तो समझ में आ सकती है, क्योंकि रूढ़ियों को पालना उसका स्वभाव है। पर आश्चर्य की बात है कि समस्त रूढ़ियों को जड़ से उखाड़ फेंकने का दावा करने वाला साहित्यकार भी कबीर के सुर में सुर मिलाकर अपनी रचनाओं में नायक-नायिका की प्रेम गली की उसी सकीणता को गौरवावित करता रहा है जो एक के भीतर घुमते ही बाकी सबके लिए बंद हो जाती है। यही नहीं, साहित्यकार तो उससे भी एक कदम आगे बढ़कर सूर की गोपियों की मजदूरी को ओढ़ लेता है जो उहोने उद्धव के आगे यह कह कर व्यक्त की थी कि कृष्ण उनके मन में आड़े तिरछे होकर ऐसे फँस गए हैं कि निकालने की साथ चेष्टा करने पर भी नहीं निकलत। साहित्य की सभी विधाओं में अब तक प्रेम के विषय में कबीर और सूर का आदर्श ही प्रतिपादित हुआ है जो प्रेम की अनन्यता में विश्वास रखता है, यानी प्रेमी अथवा प्रेमिका के मन मंदिर में जो एक बार बस जाता है वह कभी नहीं निकलता, उसकी जगह कोई और ले भी नहीं सकता।

पुरानी पीढ़ी प्रेम के इसी रूढ़ आदर्श को पालती रही है। उसे तो अतीतो-न्मुखी कह कर छोड़ा भी जा सकता है, पर हर पुरानी चीज के प्रति विद्रोह का झंडा बुलंद करने वाली नयी पीढ़ी भी आखिरी मूढ़ कर उसी लीक पर चलती रहे और वह भी क्या साहित्य में जिसे अय विधाया की अपेक्षा आधुनिक माना जाता है, तो उसे क्या कहेंगे? शिवानी की एक कहानी है—'मन का प्रहरी', जिनका कथानक ही नहीं, शीपक भी सूर कबीर के आदर्श की ही पुर्हाई

देता है। विश्वविद्यालय के अंग्रेजी विभाग की अघोड़ अध्यक्षा अनु अनेक वर्षों के अनुराग के बाद अपनी नौकरी और नगर छोड़ कर अन्ततः मधुकर नाम के उसी युवक को अवानक पाकर उसके साथ भाग जाती है जो जवानी में कभी उसके मन में दर में दम गया था—भले ही उसकी प्रतीक्षा करते करते थक कर उसने अपना अवेलापन दूर करने के लिए एक युवा शिष्य से शादी कर ली थी।

शिवानी ही क्यों उपा प्रियवदा की कहानी भी अतत 'प्रेम गली अति साँकरी' के आदर्श को ही पालती है। उनकी कहानी 'मछलिया' से लगा था कि धायद वह इस रूति पर चोट करे, पर उसमें भी ऐसा कुछ नहीं हुआ। उसकी व्यक्त थीम तो यही है कि जिस प्रकार बड़ी मछली छोटी मछली को निगल जाती है उसी प्रकार समथ और सशक्त नारी कमजोर नारी के प्रेमी को हथिया लेती है। पर अन्तर्धारा उसकी भी यही है कि एक बार जो प्रेमी नारी के मन में बस जाता है उसकी जगह और कोई नहीं ले पाता। अथवा कोई कारण नहीं कि मुनीश के हाथों बार-बार जलील होकर भी विज्ञी उसी के लिए बेचैन रहे जो अप्राप्य है, और मुनीश के मित्र नटराजन को, जो सहज प्राप्य है, ग्रहण न कर पाए। यह बात दूसरी है कि नटराजन के सीधेपन का लाभ उठा कर वह अपनी प्रतिद्वंद्वी मुकी से बदला ले लेती है नटराजन और मुकी की सगाई तुड़वाकर। हाँ, इस कहानी की मुकी अवश्य ऐसी नारी है जो अपनी प्रेम गली को बंद रख-कर उसके बाहर ही बाहर पुष्पो से स्वाथ सेक्स और सविधा के सहारे सम्बन्ध जोड़ती और तोड़ती रहती है किसी में भी आसक्त हुए बिना। उपा प्रियवदा की ही एक और कहानी है—'मोह भग'। वह भी नारी—मछलियों की टकराहट की कहानी है और 'मछलिया' के ही समानांतर चलती है।

निमल वर्मा की कहानी 'परिदे' पढ़ी थी। उसकी नायिका लतिका अपने प्रेमी मेजर गिरीश के निधन के बाद भी निरंतर उसी की स्मृति में घलती रहती है और यह जानते हुए भी कि वह लोटने वाला नहीं, अपन लिए बेचन खूबट का प्रणय स्वीकार नहीं कर पाती। यशपाल की कहानी है 'तक का तूपान' जिसमें दो टूटे दिल, जिनकी टूटन के आलबन अलग अलग हैं सगीत के बहाने एक-दूसरे के निकट आ जाते हैं और भीतर ही भीतर महसूस करने लगते हैं कि वे एक दूसरे की रिक्तता को भर सकते हैं। अतत नायक तो यह निश्चय कर कर लेता है और अपनी मेज के शीशे में जडा एक नारी चित्र निकाल फेंकना है, पर नायिका चरम द्विदु पर पहुच कर सहसा अपने प्रेम के मूल जालबन में अटक जाती है।

इस प्रकार, 'कानिबारी' यशपाल ही नहीं, निमल वर्मा और उपा प्रियवदा जैसे आधुनिकों को भी सूर-कबीर की लीक पर चलता देख, पाठक यह साचन को मजबूर हो जाता है कि प्रेम-गली अति साँकरी कौरा आदर्श है या प्रेमी-

जीवन का यथाय ? प्रेम गली को हर किसी के लिए खुला छोड़ देने में जो जोखिम निहित है उसको ध्यान में रखकर ही तो अविता अग्रवाल ने अपनी कहानी 'बचते-बचते' में निरापद दूरी बनाए रखने का रास्ता निकाला है। पर क्या इस प्रकार बच बच कर चलने को वायरता नहीं कहा जाएगा ? प्राचीना की वायरता तो समझ में आती है, पर आधुनिका भी इस भाग पर डर डर कर पग धरे तो उसके साहसिकता के दावे पर बटटा नहीं लगेगा क्या ?

नहीं, साहब, मन्नु भडारी के होते हुए आधुनिका के साहम पर बटटा कैसे लग सकता है ? अपनी कहानी 'यही सच है' में मन्नु भडारी ने आधुनिका की साहसिकता को खुल कर खेलने का अवसर दिया है। यह कहानी कबीर और सूर के परमादश की जड़ें खोदने का प्रयास करती है। कहानी की नायिका दीपा अपन दूसरे प्रेमी सजय को कानपुर में छोड़ स्वयं कलकत्ता इटरम्यू देने जाती है और वहाँ अचानक उसकी भेंट अपने पहले प्रेमी निशीथ से हो जाती है। निशीथ को पुन पाकर एक बार तो वह 'प्रेम-गली अति साकरी' की सचाई को स्वीकार कर लेती है, "आज एक बात अच्छी तरह जान गई हूँ कि प्रथम प्रेम ही सच्चा प्रेम होता है, बाद में किया हुआ प्रेम तो अपने का भूलने का, भरमाने का प्रयास मात्र होता है" और अपने दूसरे प्रेमी सजय से मन ही मन क्षमा मांगती हुई कहती है — "निशीथ के चले जाने पर मेरे जीवन में एक विराट शून्यता आ गई थी, एक खोखलापन आ गया था। तुमने उसकी पूर्ति की, तुम पूरक थे, मैं गलती से तुम्हें प्रियतम समझ बैठी।"

यही दीपा कलकत्ता आने से पहले कानपुर में अपने दूसरे प्रेमी सजय के सानिध्य में एकदम उल्टा मोचा करती थी कि 'अठारह वष की आयु में किया हुआ प्यार भी कोई प्यार होता है भला ! निरा बचपन होता है, महज पागल-पन' और यह विश्वास लिए थी कि सजय का प्यार ही सच है निशीथ का प्यार तो मात्र छल था, भ्रम था। इसके प्रमाण में उसने सजय से कहा भी था कि "यदि तुमसे प्यार न करती होती तो तुम्हारे चुम्बना और आलिंगनों में या अपने को बिखेर देती ? जानत हो, विवाह से पहले यहाँ भी लड़की किसी को इन सब का अधिकार नहीं देती, पर मैंने दिया। केवल इसीलिए न कि मैं तुम्हें प्यार करती हूँ। बहुत बहुत प्यार करती हूँ।" पर कलकत्ता में प्रथम प्रेमी निशीथ को पा लेने के बाद सजय उमके लिए पराया हो गया।

जब तक दीपा कानपुर नहीं लौटती, वह अपन प्रथम प्रेमी के प्रति ही आसक्त रहती है और मन्नु भडारी की यह कहानी सूर-कबीर की लीन पर चलती रहती है। पर नायिका के कानपुर पहुँचते ही कहानी एक त्रातिकारी मोड़ लेती है। लौटने पर दीपा को पता चला कि सजय पाँच छ दिन के लिए कानपुर से बाहर गया हुआ है तो उसने राहत की साँस ली। इस बीच सजय का सामना करन को

फामूला निवासी है, पर शिवानी बुद्धि के बल पर पति और प्रेमी दोनों को ही बिना किसी अपराध भावना के भोगने का दम ही नहीं भरती, उसे अपना अधिकार भी मानती है तथा उन दोनों की आनाकानी बहुत देर टिकने नहीं देती। आठ साल के मृधी विवाहित जीवा के बाद एक दिन अचानक मिले अपने विवाह पूर्व के प्रेमी अतुल का अविवाहित पारर शिवानी अपने को उससे विखराव का मूल कारण मानती हुई इतना परीक्षणी है कि उसे अपना शरीर तब अर्पित कर देती है। पर अतुल नहीं चाहता है कि शिवानी आवेश में आकर अपने दाम्पत्य को इतने बड़े जाघिम में डाले। वह उस जब समझाता है, पर शिवानी उसे साफ बता देती है कि उसके निवट पति शिशिर और प्रमी अतुल दोनों एक समान हैं। अतुल का सकोच जब फिर भी बना रहता है तो शिवानी 'ब्रह्मास्त्र' छोड़ती है— 'मेरे प्यार की लाग ने तुम्ह जीती-जागनी लाग बना दिया है। मेरा प्यार ही तुम्हें नया जीवा भी देगा। मेरे इस अधिकार को मुझसे कोई नहीं छीन सकता है।' बस फिर क्या था, अतुल का सकोच टूट गया और उसने शिवानी को ग्रहण कर लिया।

यह तो आधुनिक शिवानी का एक रूप है। उसका दूसरा रूप देखने को तब मिलता है जब उससे नाम अतुल का लिखा पत्र एक दिन पति शिशिर के हाथ लग जाता है जिसमें उस समपण का सविस्तर उल्लेख है और परिणामस्वरूप दोनों दाम्पत्य विच्छेद के बिन्दु पर पहुँच जाते हैं। पति को शिवानी से दोहरी शिकायत है कि एक तो वह पर-पुरुष को अपना शरीर तब दे आई और दूसरे, इतनी बड़ी बात को पचाकर बड़े स्वाभाविक ढंग से चलती रही, मानो कुछ हुआ ही न हो। पति के इस आरोप का उत्तर शिवानी प्रतिप्रश्न से ही शुरू करती है— "शरीर देने के बाद औरत के लिए अस्वाभाविक हो जाना क्या अनिवाय है? और छिपाने के पीछे भी तुम्हें धोखा देने का, छलने का उद्देश्य कतई नहीं था। तब तुमसे इसलिए छिपाया था कि तुमसे सहा नहीं जाता, तुम बहुत कष्ट पाते।" पति को उसकी सफाई में क्वारी ताकियता दिखाई दी थी और उसने कहा था कि बड़े कौशल से 'जस्टीफाई' करने से ही कोई बात सही नहीं हो जाती।

अन्ततः पति ने तलाक का प्रस्ताव रख दिया। उसने सोचा था कि तलाक की बात सुनकर शिवानी पछाड़ खाकर बटे पेठ की तरह गिर पड़ेगी, पर ऐसा कुछ भी नहीं हुआ। शिवानी ने उलट पति को ही आड़े हाथों लिया "यदि हमारा सम्बन्धों का आधार इतना छिछला है, इतना कमजोर है कि एक हल्के से झटके को भी नहीं सभाल सकता तो सचमुच ही उस टूट जाना चाहिए।" अपनी पत्नी के इस उत्तर से पति बीखला उठा और उसके मन का सारा जहर, सारी कटुता उसकी वाणी में उमड़ पड़ी— "सम्बन्धों की बात तुम न करो। तुम जसी औरत क्या समझेगी सम्बन्धों की पवित्रता को?" शिवानी हार मानने वाली

नहीं थी। उसने और भी तीखा प्रतिव्यग्य किया—“शायद तुम ठीक ही कहते हो, क्योंकि अब तो मुझे सम्बन्ध ही इस सम्बन्ध में कोई पवित्रता नजर नहीं आती। मैं तो सोचती थी कि यह सम्बन्ध इतना पवित्र है कि सारे ससार की अपवित्रता भी इसमें आकर पवित्र हो जाती है।” यहाँ शिवानी के मुँह की पनी धार दृढ़त ही बनती है।

पति के धय के सारे बाँध टूट गए और वह उबल पड़ा—“अभी तब समझे था कि तुम मेरी हो, केवल मेरी और मेरे सिवाय किसी की हो नहीं सकती हो। लेकिन अब लगता है कि एक बड़ा खूबसूरत सा भ्रम ही तो मैंने पाल रखा था।” पति की इस परम भावुकता का साभ उठात हुए शिवानी ने झट पैरों बदला—‘प्रेम क्यों? ठीक ही तो समझा था। साथ रहें या न रहें, यह विश्वास तो मैं आज भी दिला सकती हूँ कि शीनू तुम्हारी है और केवल तुम्हारी। पति के रूप में तो मैं किसी और की कल्पना भी नहीं कर सकती, अतुल की भी नहीं। तुम्हें लेकर मन का कौना कौना कुछ इस तरह बस हुआ है कि उसमें और कोई कहीं से आया भला?’ शिवानी का यह तीर ठीक निशान पर बठा। भावुक पति पसीज गया और एकाएक उसका हाथ पकड़ कर बोला—“अच्छा। शीनू, उस समय क्या तुम्हें एक बार भी मेरा ध्यान नहीं आया?” शिवानी को अब अपनी विजय का निश्चय हो गया और उसने ‘रहस्योदघाटन’ किया—“ध्यान? तुम्हारे सिवाय और कोई बात ही मन में नहीं थी। शरीर पर चाहे वह छाया हुआ हो, मन पर तुम, केवल तुम छाये हुए थे।’ पति को परास्त होता देख शिवानी ने एक जाल और फँका—“मेरे जीवन में तुम्हारा जो स्थान है उसे कोई नहीं ले सकता। लेना तो दूर, उस तक कोई पहुँच भी नहीं सकता। किसी के कितना ही निकट चली जाऊँ चाहे शारीरिक सम्बन्ध भी स्थापित कर लूँ, पर मन की जिस ऊँचाई पर तुम्हें बिठा रखा है वहाँ कोई नहीं आ सकता।

यह है मनु भठारी की ऊँचाई—जिसे छूते ही प्रेम की सारी सनातन सकल्पनाएँ पछाड़ खाकर गिर पड़ेंगी—जिसमें नायिका प्रेमी को केवल शरीर देती है मन नहीं और पति को, जिसे समाज ने पत्नी के शरीर का अनन्य अधिकारी माना है, कोरा अश्वासन मिलता है कि उसकी पत्नी शरीर चाहे किसी को भी देती फिरे, ‘पत्नीत्व’ उसके सिवाय किसी और का स्वीकार नहीं करेगी। प्रश्न उठता है कि शिवानी यदि मनसा पति की बनी रह सकती थी तो उसकी ऐसी कौन-सी मजबूरी थी जिसके कारण उसे परपुरुष को शरीर देना पड़ा। यह बात जब शिवानी के पति ने उठाई थी तब उसके समाधान में शिवानी ने कहा था कि यदि वह जरा सा देकर किसी के जीवन में पूणता ला सकती है तो उम्र देने में क्या हज़ है, मानो उसका देहदान विशुद्ध दान हो, ग्रहण की प्रत्याशा से एकदम मुक्त। शिवानी की इस ‘परोपकारिता’ से प्रभावित होकर जब उसके

पति ने पूछा कि क्या उमने देने की भावना से ही यह सब किया था — क्या भोगने अथवा पाने की भावना उममे तनिक भी नहीं थी, तब शिवानी ने बड़ा टालू उत्तर दिया था—‘जानते हो देने पावने का हिसाब रखने की वृत्ति मेरी नहीं। कितना दिया और कितना पाया, यह मैं स्वयं नहीं जानती तो तुम्हें क्या बताऊँ?’ मानो वह ऐसी सिद्धावस्था को प्राप्त हो गई हो जहाँ शारीरिक मिलन भी अनासक्ति की सज्ञा पा जाता है जबकि उसका सारा सघप अनासक्ति भोग के लिए ही दीखना है।

‘ऊँचाई’ की नायिका शिवानी के मायाजाल में उसका पति भले ही फँस जाए, पाठक पर उसका जादू अधिक देर नहीं चल पाता। उसे यह समझते देर नहीं लगती कि आधुनिक शिवानी न तो प्रेमी के प्रति सच्ची रही है और न पति के प्रति ही। यदि प्रेमी को पता चल जाता कि उसकी प्रेमिका केवल शरीर से उसे अर्पित है, मन से नहीं, तो क्या इस अधूरे समपण का वह ग्रहण करता? और यह भी कौन जाने कि देहदान के समय मन में पति के होने की जो बात शिवानी ने पति को कही थी वह सच ही थी, पति का मन रखने के लिए नहीं कही गई थी? उसके कथन में सचाई मान भी लें, पर यह कौन कह सकता है कि जब प्रेमी शरीर पर छाया हुआ था उस समय शिवानी के मन में पति का आना उसको (शिवानी की) अपनी अपराध-भाजना का प्रतीक नहीं था? यह भी तो हो सकता है कि मनसा न वह पति की रही और न ही प्रेमी की, बल्कि मग्नू भडारी की दूसरी कहानी ‘यही सच है’ की नायिका दीपा की तरह शिवानी भी शारीरिक मिलन को ही सच मानती है और मन का मेल उसके लिए अथ खो चुका हो। समाज ने पति को नारी के शरीर का एकाधिकार दिया है और प्रेमी जगत ने प्रेमी को उसका अनन्य मनवसिया माना है। शिवानी को लगता है कि एक ने उसका शरीर बाँध रखा है तो दूसरे ने मन। वह पति और प्रेमी दोनों के एकाधिकार को चुनौती देती है और चारों तरफ से घेर रखन वाली इन लक्ष्मण रेखाओं को लाघने की अनुमति के लिए नहीं, बल्कि इन्हें मिटा ही डालने के लिए यह आधुनिक बहू से बड़ा जाखिम उठाने को तयार है। ये सीमा रेखाएँ मिटी नहीं कि अनासक्ति भोग के सब माग जा जब तक उसके लिए बंद थे, पलक मारते ही खुल जाएँगे। क्या नारी स्वातन्त्र्य की यही चरमोपलब्धि है?

‘महासमर’ का पहला ‘बधन’

रामकथा को आज की सर्वाधिक लोकप्रिय विधा उपन्यास के माध्यम से आधुनिक परिप्रेक्ष्य में ढाल कर सफलतापूर्वक प्रस्तुत करने के वाद नरेन्द्र कोहली अब महा भारत पर उतर आए हैं और उनके ‘महासमर’ नामक उपन्यास का पहला खंड ‘बधन’ हाल ही में प्रकाशित हुआ है। इतिहास या पुराण को आधार बनाकर उपन्यास लिखने में सबसे बड़ी कठिनाई पेश आती है पात्रों के चरित्र चित्रण में। यहाँ उपन्यासकार अपने पात्रों के लोकविख्यात इतिहास पुराण मम्मत् रूप से हट कर उनके चरित्र का स्वतंत्र विकास नहीं कर सकता। उनका लोकविख्यात रूप उपन्यासकार की कल्पना के परकाट देता है और उसे अपने पात्रों के साथ मनमानी नहीं करने देता। यह कठिनाई तब और भी बढ़ जाती है जब उपन्यासकार उन्हें किसी पूर्वनिश्चित धारणा या दृष्टिकोण से चित्रित कर किसी विशेष निष्कर्ष पर पहुँचाने की ठान चुका हो। ऐसी स्थिति में उसके आगे दो ही रास्ते रह जाते हैं। एक तो यह कि वह स्वतंत्र खाज द्वारा अपने दृष्टिकोण के अनुरूप सामग्री जुटा ले और उसकी प्रामाणिकता के आधार पर पात्रों के चरित्र का निर्माण करे। दूसरा रास्ता यह है कि वह पात्रों के चरित्र के उस गुह्य रूप के चरित्र में प्रवृत्त हो जो अब तक इतिहास पुराण की पहुँच से परे रहकर उनके व्यक्त रूप को प्रेरित करता रहा है। इसके लिए उसे अपने पात्रों के बहिर्जगत और उसमें व्यक्त उनकी क्रिया प्रतिक्रिया में उलझा रहकर उनके अन्तर्जगत को अपना लक्ष्य बनाना होगा और भीतर की अँधेरी और चकरीली-मधरीली गुफाओं में उतर कर उनमें मचल रहे द्वन्द्व-संघर्षों को आँकने की चेष्टा करनी होगी तथा उनके व्यक्त और अव्यक्त रूपा में विश्वसनीय तारतम्य जोड़कर काय-कारण का ताना-बाना बुनना होगा। पुराणकार की तरह उपन्यासकार को यह छूट नहीं होती—उसके उपन्यास का कथानक भले ही पौराणिक हो—कि अपने पात्रों के चरित्र विकास में आए आकस्मिक और विचित्र मोड़ों के सूत्र उनके पिछले या पिछले से भी पिछले जन्म में बूढ़ सब। उस तो सभी पात्रों व कृतकृत में काय कारण के सूत्र उनके इसी जन्म में दूढ़ने-बुनने होंगे, और वह भी अतिमानवीय नहीं,

मानवीय धरानल पर ही। उसके उपन्यास की कोश भी क्रिया प्रतिक्रिया अनहानी नहीं मगनी चाहिए। इसलिए महाभारत का, जिसमें अनहानी घटनाओं की भरमार है, उन्नीयाम में दासना अपने आप में बहुत बड़ी चुनौती है। नरेन्द्र बोहरी ने जो इस चुनौती को स्वीकार किया है यह उनकी सामर्थ्य का ध्यान है।

‘महासमर’ का यह पहला खंड सत्यवती के मिलन से शुरू होता है जो महाभारत की मूल घटना है। सत्यवती व प्रति शातनु की अदम्य आसक्ति और पति का दुःख होने के लिए देवव्रत द्वारा अखंड ब्रह्मचर्य की भीष्म प्रतिज्ञा उसी की उपज है। फिर निर्बीजता और नियोग के चक्र में उलझती सुपक्षती इस खंड की महाभारत-कथा पाठकों के जन्म और पाठु के निघन के बाद उनके हस्तिनापुर लौट आने तथा टूटी हारी सत्यवती व कृष्ण द्वैपायन के संग उसके आश्रम के लिए प्रस्थान के बाद समाप्त हो जाती है। देवव्रत और सत्यवती इस खंड के दो प्रमुख पात्र हैं। शातनु, पांडु, धृतराष्ट्र, अम्बा, कुन्ती, गांधारी आदि अन्य पात्र उनके चरित्र को धार देते हैं। देवव्रत भीष्म का चरित्र अनेक परस्पर विरोधी धाराओं का संगम अतः बेहद दुर्लभ है। वह राजकुमार है, शरीर और मन दोनों से बलिष्ठ है, शस्त्र और शास्त्र दोनों में निष्णान है, हर प्रकार से प्रजावत्सल है—उसमें चतुर्वर्ती सम्राट के सभी गुण विद्यमान हैं, फिर भी राजकाज में उमका मन नहीं रमता, राजसी ठाट-बाट की अपेक्षा तापस का जीवन उसे लुभाता है। भारी जवानी में ऐसा वैराय सतार की हर वस्तु से वितण्णा, यह सब क्या ?

इस गुत्थी को सुलझाने के लिए ‘महासमर’ का लेखक भीष्म के बचपन में क्षांतता है तो आधुनिक बालमनाविज्ञान के अनुसार अवांछित-उपेक्षित बालक के सभी लक्षण उसमें मिलते हैं। उसके माता पिता दोनों ही जीवित थे, किन्तु उसकी देखभाल करने लिए अवकाश न पिता को था और न माता को ही। माता गण नारी-स्वातंत्र्य पर किसी प्रकार की आंच नहीं आने देना चाहती थी, इसलिए पिता से अलग पूर्णतः स्वतंत्र जीवन व्यतीत कर रही थी, और पिता अपने मन के धात्र को भरने के लिए वन-पशुओं को घायल करने में समय काट रहा था। भीष्म को एक लंबी अवधि तक आश्रमों में रहना पड़ा—अपनी शिक्षा-दीक्षा के लिए और इसलिए भी कि हस्तिनापुर के राजप्रासाद में ऐसा कोई नहीं था जो उसकी प्रतीक्षा कर रहा हो। वह वशिष्ठ के आश्रम में रहा, परशुराम के आश्रम में रहा, बहुस्पति के पास रहा, शुक्राचार्य के निकट रहा। इस प्रकार, आय और देव-ऋषियों के आश्रमों में छत्तीस वर्ष बिताए देवव्रत ने। आधुनिक मनोविज्ञान की भाषा में कहें तो देवव्रत टूटे बिखरे परिवार का अवांछित बालक था—‘अनवाटेड चाइल्ड आफ ए बोक्न होम’।

हजारा वर्षों से पीढ़ी-दर-पीढ़ी चली आ रही भीष्म की दृढ़ निश्चल प्रस्तर मूर्ति-जसी छवि को भेद कर उसके भीतर मचल रही प्रेम-तरंगों को वेनकाव करन का सफल प्रयास भी इस उपन्यास में हुआ है। भीष्म का अखंड निडर ब्रह्मचर्य आज तक आदर्श माना जाता है। पर 'बधन का निबधन सख्य उसके भीतर झाकने से नहीं चूकता और इसका अवसर प्रदान करती है अम्बा जो वाशिराज की उन तीन कन्याओं में सबसे बड़ी थी जिन्हें भीष्म स्वयंवर से हरण करके लाय थे। हरण के समय भीष्म ने कनई यह प्रकट नहीं किया कि वे इन कन्याओं का हरण अपने भाई विचित्रवीर्य के साथ विवाह करने के लिए कर रहे हैं। उनके इस मौन के कारण ही अम्बा को भ्रम हुआ कि भीष्म अपने लिए उसका हरण कर रहा है और वह शाल्व के प्रति अपने आकर्षण को दबाकर भीष्म के प्रति दुलक पड़ी। भीष्म की यह चूक सचपा निरीह हो, यह मानना सही न होगा, बल्कि यह चूक तो उनके मन का गवाक्ष खोल देती है। लेखक को भीष्म के भीतर ठाठें मार रहे रस के सागर तक पहुँचने का और अम्बा का उस आड़े हाथों लन का अवसर प्रदान करती है। अम्बा ने यह बतान पर कि अपनी इच्छा और सहमति से वह शाल्व को अपने पति के रूप में वर चुकी है और स्वयंवर में यदि उमका हरण न होना तो वह उसी का वरण करती, भीष्म न सत्यवती और घमन ब्राह्मणों से परामर्श करके उसे विचित्रवीर्य से विवाह करने की वाध्यता से मुक्त करा दिया और शाल्व के पाम भिजवा दिया। पर मन ही मन वह अपने स लडता भी रहा।

विदा होती हुई अम्बा की वह छवि उसके हृदय में ऐसी अंकित हुई थी कि मिटना तो दूर वह तनिक धूमिल भी नहीं हुई। एरान्त का एक क्षण मिलत ही जैसे हृदय में अंकित अम्बा की छवि सजीव हो उठनी, 'तुमने मेरे साथ अत्याचार किया है, भीष्म। शाल्व के प्रति मेरा आकर्षण अवश्य था, क्योंकि मेरे जीवन की वाटिका में गवन का कोई दूसरा झोका आया ही नहीं था। किंतु जब तुम आए मुझे अपने हृदय को टटोलना पड़ा। शाल्व के प्रति मेरे मन में क्या था अनुराग ? या तुमने मेरा हरण किया और मैं तुम्हारी वीरता पर रीझ रीझ गई। मैं तुम्हारा रूप देखा, तुम्हारा सकल्प देखा, तुम्हारा साहस और धय देखा, तुम्हारी शस्त्रकला देखी, तुम्हारा युद्धकौशल देखा और जैसे जैसे तुम्हारी तुलना शाल्व से करती, तुम पर रीझती गई। भीष्म अपने मन में योचती अम्बा को बड़ी कठिनाई से चुप कराता। वह मानता था कि यह सब उसका भ्रम है। नहीं, शायद यह उसका भ्रम भी नहीं है। उसने आज तक अपनी जिन कामनाओं का बलात्कृत दमन किया था, उन सबने मिलकर ही जैसे अम्बा का रूप धारण कर लिया था। वह समझता था कि उसने अपनी कामनाओं को जीत लिया है, काम को पराजित कर दिया है, पर ऐसा कुछ भी नहीं हुआ था।

अपने बाबा की सीध पर सत्यवती ने अपने सुहाग शान्तनु को अखंड बनाए

रखने की बजाय अपने राजसी वभव को ही अखड बनाये रखने की चेष्टा की और पुत्रे राजतन्त्र को स्वाथसिद्धि मे झोक दिया । परिणाम वही हुआ जो होना था । जब उसे पता चला कि उसका दूसरा वेटा भी क्षयरोग का शिकार होकर हाथ से निकला जा रहा है, तब उसका विलाप देखते ही बनता है, 'क्या है यह सब ? कौन-सा पाप किया है सत्यवती ने, जिसका उसे दंड मिल रहा है । पहले अपना प्रिय तापस छूटा, नहे कष्ण द्वैपायन को त्यागा, फिर बद्ध पति पाया, विघवा हुई, चित्रागद छोड गया और अब यह विचित्रवीर्य—क्या यह सब केवल इसलिए कि उसने भीष्म के अधिकार का अपहरण किया, पर क्या पाया उसने ? सब कुछ तो खोया ही खोया है । क्या यह सब उसका अपना कर्त्य है या किसी और का ? भगवान का या मनुष्य का ?'

पर सत्यवती हार मान लेने वाली स्त्री नहीं है । उसके जीवन की विडम्बना यह है कि वह अपनी हर सफलता का श्रेय तो अपने को देती है, पर अपनी हर विफलता मे, अपनी अपराध भावना के कारण, भीष्म का पडयान देखती है । अपने कानीन पुत्र कष्ण द्वैपायन के समक्षाने पर भी भीष्म के प्रति उसके मन मे विश्वास नहीं जमता । जब कष्ण द्वैपायन उसे सलाह देता है कि हस्तिनापुर को भीष्म के सरक्षण मे छोड, वह राजपाट के शङ्कटो से मुक्ति पाकर उसके साथ आश्रम म चल दे तो वह त्रिषिप्त-सी चिल्ला पडती है "भीष्म बहुत घूत है । वह जानता है कि हस्तिनापुर का राजसिंहासन हत्यारा है । इसलिए वह स्वय उस पर नहीं बैठता । जिसे वह अपना शत्रु समझता है, उसे उस पर बठा देता है, और वह कालकवलित हो जाता है ।" उसके निकट भीष्म उसका असली शत्रु था, क्योंकि उसने भीष्म का राज्य छीना था । कष्ण द्वैपायन उसे समझाता है, "तुम यह समझती रहो कि तुमने भीष्म का राज्य छीना । इसलिए तुम्हारे मन मे अपराध-बोध था । यही अपराध बोध निरंतर इस आशका मे बदलता रहा कि भीष्म अपना छिना हुआ राज्य पुन प्राप्त करने का प्रयत्न करेगा । अत यह तुम्हारा शत्रु बन जाएगा । तुम अपनी शत्रुता भीष्म के मन मे प्रतिबिम्बित देखती रहो । पर भीष्म यह नहीं मानता कि उसका राज्य छीना गया है । वह मानता है कि उसने अपने राज्य का स्वय त्याग किया है ।—'तुम तो भीष्म के राज्य त्याग का निमित्त बनी, माँ । नहीं तो वह किसी और ब्याज से यह त्याग कर देता । इसलिए उसके मन म तुम्हारे विरुद्ध कुछ नहीं है । तुम आज तक अपने ही क्लुप से जली माँ । भीष्म ने तुम्हें कभी नहीं नपाया ।' पर सत्यवती उस मिटटी की नहीं बनी कि कोई उसे उसकी धारणा से विचलित कर सके—उसे समझाने वाला भले ही स्वय कष्ण द्वैपायन यानी वेदव्यास हो ।

नारी पात्रो मे सर्वाधिक चतुर और गहन है गांधारी । क्रुरवर्ण के पनन के बीज यदि सत्यवती ने बोए थे, तो उसे रसातल म पढ़ेचाने वाली थी गांधारी ।

पर तुर्रा यह कि धारो ओर उसकी वाह-वाह ही होती रही, उसके विरुद्ध कभी कोई एक आवाज भी नहीं उठी। उसने अपनी आँखों पर पट्टी अर्धे से बलात् विवाह के विरुद्ध 'प्रोटेस्ट' के रूप में बाँधी हो, या किसी और कारण से, पर इम कृत्य से उसकी खूब प्रशंसा हुई और ध्यात्रि भी पत्नी। वास्तव में, कुरुवण को रसातल तक पहुँचाने के लिए कृतसकल्य था गांधार-नरेश और उसके लिए सक्रिय भूमिका निभाई उसकी पुत्री गांधारी और पुत्र शकुनि ने। अर्धे घतराष्ट्र के लिए गांधारी का दान गांधार-नरेश को मजबूरी में करना पड़ा था जिमकी फसक उसके लिए अमह्य थी। इसलिए गांधारी के साथ अपने पुत्र शकुनि को भेजत हुए उसने जो कहा था वह उल्लेखनीय है, 'पुत्र तुझे शकुनि तब मानगा जब तुम गांधारी की इस पराजय को, कौरवों के यम-फाम में परिवर्तित कर दा। मम्भवन हमारी पराजय का यह क्षण, गांधारी के अभ्युत्थान के लिए ही आया हो। तुम उसी का प्रयत्न करना, कौरवों के शासन तंत्र में तुम्हारी गति जितनी ही बढ़ती जाएगी, मुझे उतनी ही प्रसन्नता होगी।'

हस्तिनापुर पहुँचकर पहला काम जो गांधारी ने किया वह था दूट नार धतराष्ट्र में राज्यलिप्सा की चिनगारी लगाता। यह अभियान उगन प्रथम मिला में ही ड्रेड दिया। धृतराष्ट्र इतना डरा सहमा हुआ था कि गांधारी द्वारा राधा अधिकार की चर्चा छेड़ने पर वह कहता है धीरे बोलो, कोई सुन लेगा। तुम नहीं जानती इस सारे हस्तिनापुर में मैं एकदम जकला हूँ सत्यवती ज्येष्ठ तात भीष्म, पाण्डु मित्रु यहाँ तक कि मेरी अपनी माता अम्बिका भी सब मर विरुद्ध पाण्डु के पक्ष में हैं। मन्त्रिगण कुछ प्रमुख मन्त्रि जादि सब उसके पक्ष में है। मैं एकदम जकेला हूँ। गांधारी ने टटालकर धतराष्ट्र का हाथ अपनी हथेलिया में लिया और स्नेह से उसे दयाया। धतराष्ट्र का अपार सात ना मिली। गांधारी बोली अब आप बोलते नहीं। मैं हूँ आपका साथ। मैं और आप एक है। मरे साथ शकुनि है पिता गांधारराज है गांधार का राज्य है। हम सब आपके हैं। बनाइए आप अकेले हैं—बालिए न ?' धतराष्ट्र के मुख में अनायास ही निन्नल गया, 'यह सब तो मैंने सोचा ही नहीं था। आ मेरी प्रियतमा, तुम मेरी रति ही नहीं, शक्ति भी हो। तुमन तो मुझे एक ही क्षण में कामदेव भी बना दिया और उसे नस्म करने वाला महादेव भी।' धतराष्ट्र ने गांधारी का अपन अब में समेट लिया। वह धयपूर्वक पति के अब में दुःका रही और जब उमका आशु कुछ कम हुआ तो अपने का महज कर बोली 'आयपुत्र, यह राज्य आपका है, और आपका ही रहेगा। धतराष्ट्र आह भरकर बोला 'इस साथ का हस्तिनापुर में मायता प्राप्त नहीं है। ज्येष्ठ तात भीष्म और पितामही मत्यवनी ने निणय किया है कि जमा ध राजकुमार सिंहासन का अधिकारी नहीं हो सकता।' गांधारी बोली 'हाँ, ठीक निणय दिया है उहोने। यह ठीक है कि ज्येष्ठ जमाध

राजकुमार सिंहासन का अधिकारी नहीं है, किंतु सिंहासन का अधिकार उसी का है।' धृतराष्ट्र की समझ में कुछ नहीं आया और वह बोला, 'पहेलियाँ मत बुझाओ।' गांधारी बोली, 'इसका अर्थ यह है कि उसके स्थान पर जो कोई भी सिंहासन पर बैठ रहा है, वह ज्येष्ठ राजकुमार के निमित्त शासन-कार्य चला रहा है, जैसे आज तक आपके ज्येष्ठ तात भीष्म ने चलाया है। राज्य ज्येष्ठ राजकुमार का ही रहेगा और जिस दिन ज्येष्ठ राजकुमार का पुत्र जन्म लेगा, उसे हस्तिनापुर का युवराज घोषित किया जाएगा।' धृतराष्ट्र के मुँह से अनायास निकला, 'गांधारी! लोहा गम जान गांधारी ने अंतिम चोट की, 'हाँ, आप पुत्र, आप ज्येष्ठ तात और पितामही से चर्चा करें—और यह वचन मैं आपको देती हूँ कि पांडु का पुत्र जन्म ले, उससे पहले मैं आपका पुत्र का प्रसव करूँगी।' धृतराष्ट्र का जगा, आज जैसे उसका नया जन्म हुआ था।

यहाँ हम कुछ प्रमुख पात्रों को ही ले पाए हैं। 'महासमर' के इस खंड में उपन्यासकार ने जिस भी पात्र को छुआ है, उसकी अन्तरात्मा को आदोलित करने वाले उन सभी उद्देश्यों-दृष्टियों को पकड़ने के प्रयत्न में वह उसके भीतर तक उतरता गया है। उस पुरुष प्रधान समाज में सबसे अधिक शोचनीय स्थिति थी नारी की, जिसमें आज तक कोई विशेष सुधार नहीं हुआ। राजा की सब पत्नियाँ उसकी सम्पत्ति मानी जाती थी, उसका क्षेत्र मानी जाती थी। अपने क्षेत्र में उत्पन्न हर मत्तान उसकी अपनी मानी जाती थी चाहे वह औरत हो या नियोग द्वारा प्राप्त, उमर जीवनकाल में हुई हो या मरणोपरान्त। नारी-जीवन की विडम्बना को भीष्म के प्रति जम्बा की ललकार में सशक्त अभिव्यक्ति मिली है, 'तब अपने अपने धर्म का निर्वाह किया है तो यह अधम क्या हो रहा है? पिता के घर से स्वनवर मैं हरी गई। अंत में लौटकर अपने पितृकुल में नहीं जा सकती। जा मुझे हरकर लाया वह मुझे ग्रहण नहीं कर रहा, क्योंकि वह ब्रह्मचर्य की प्रतिज्ञा में बंधा हुआ है और जो मुझमें प्रेम करता था, वह मुझे इसलिए अंगीकार नहीं कर रहा, क्योंकि वह मेरा हरण नहीं कर सका। जब किसी ने अधम नहीं किया, किसी ने पाप नहीं किया, किसी ने अत्याय नहीं किया—तो यह सारी याचना मरे लिए ही क्यों? तुम क्या नहीं मेरे समान वन-वन और नगर-नगर में भटक रहे?' जम्बा की यह ललकार भीष्म को ही नहीं, उस युग का जीवन-मूल्या को भी है। वह उन सबकी कलाई खोल देती है।

उन युग में धर्म अपनी व्यापकता खोकर वैयक्तिक घरातल पर उतर आया था। उन युग का हर व्यक्ति, आत्मनिर्दिष्ट था, अहनिष्ठ था, अपने मान-सम्मान को अरुणा प्रतिभा प्रतिज्ञा को सर्वोपरि मानता था और उसकी रक्षा के लिए बड़े से बड़ा क्षय और त्याग करने को उद्यत रहता था, इस बात की चिन्ता किए बिना कि उसका धर्म सावभौम मानव धर्म से टकरा रहा है तथा हित की

अपेक्षा अहित कर रहा है। बस एक बार अपने को स्वनिर्मित सकीर्ण व्यक्तिपरक मर्यादाओं की शृंखलाओं में बस कर बाध लेने पर वह लाख चाहने और छटपटाने के बावजूद उनसे मुक्ति पाने में अपने को असमर्थ पाता था। भीष्म इस स्वनिर्मित भ्रमजाल का ज्वलंत उदाहरण है। वह मुक्ति के लिए जितना अधिक छटपटाता है, उसके बाधन उतने ही अधिक कसत जात है। इसी सत्य का तो उदघाटित करता है 'बाधन' नामक यह पहला खंड।

अपेक्षा अहित कर रहा है। बस एक धार अपने कर्मदाओ की श्रृंखलाओ में बस कर बाध लेने पटाने के बावजूद उनसे मुक्ति पाने में अपने को स्वनिर्मित भ्रमजाल का ज्वलत उदाहरण है। वह छटपटाता है, उसके बाधन उतने ही अधिक का उदघाटित करता है 'बाधन' नामक यह पहला ट



10 रणवीर राघा

1924, गांव हरियाणा, जिला
(पंजाब)

-एच० डी० आगरा विश्वविद्यालय

याम में चरित्रचित्रण का विभाग
घ)

साधना और समय

तनोभूमि

साक्षात्कार (हिन्दी के साहित्यकारों

1)

हिन्दी उपन्यास की भूमिका

1) अछूत मन्थ

साहित्यकारों में साक्षात्कार (साहित्य

याम साहित्यकारों में भेंट साक्षात्कार)

1) केन्द्रिय हिन्दी दिग्दर्शन,

